TEATRO

SÁBATO MAGALDI

NELSON RODRIGUES: DRAMATURGIA E ENCENAÇÕES

estudos
estudos
estudos

EDITORA PERSPECTIVA

EDITORA PERSPECTIVA

Próximo lançamento
O Homem e Seu Isso
Georg Groddeck

Sábato Magaldi é, sem dúvida, um dos principais críticos do moderno teatro brasileiro. Seu trabalho, iniciado no começo dos anos 50, vem acompanhando, por todas estas décadas, as formas que a produção dramatúrgica e cênica tem assumido em nosso país. Mais ainda, além de observador teatral a militar na imprensa, é ele, também, um dos principais historiadores de nosso teatro e um ensaista que já abordou, por um sem-número de aspectos, o fenômeno dramático. E, em toda essa larga messe de trabalhos, destaca-se, como um fio ideológico, que atravessa os seus escritos, a preocupação com o palco brasileiro tal como ele se apresenta em seu mais significativos criadores. Não poderia, pois, faltar aí a obra de Nelson Rodrigues que, discutida, enaltecida ou contestada, se tornou uma espécie de sinônimo do próprio processo de modernização de nosso teatro, uma vez que a peça-marco deste fato é a encenação de Vestido de Noiva, **por Ziembinski, com Os Comediantes. Entretanto, Sábato Magaldi não é apenas um crítico que, entre muitas outras coisas, se dedicou igualmente ao teatro de Nelson Rodrigues, porém, pelo menos até agora, o crítico que mais se debruçou sobre esta obra. A sua relação com ela não se resume no destrinçamento dos elementos e das conexões desse universo dramático e no aquilatamento de suas intenções e qualidades através de uma série de apreciações críticas. Nestas, que assumem a forma de diferentes artigos e ensaios sobre cada uma das peças de Nelson Rodrigues e que se corporificam sobretudo no presente livro, onde todos esses dados são repesquisados e reavaliados em função de uma análise de conjunto, o crítico embute o conhecimento íntimo de numerosos aspectos e fatores que o longo convívio e a amizade com o dramaturgo lhe trouxeram. Assim, pode-se dizer, sem qualquer exagero, que** Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações **é o estudo não apenas o mais empático, porém o mais objetivamente documentado e abrangente sobre a criação rodriguiana, cuja significação tem sido crescentemente reconhecida pela única medida indiscutível, em termos teatrais, que é o teatro no palco e cuja avaliação crítica encontrou, em Sábato Magaldi, aquela interpretação que lhe faz justiça, como um dos grandes criadores brasileiros do teatro moderno.**

J. Guinsburg

Nelson Rodrigues

Coleção Estudos
Dirigida por J. Guinsburg

Equipe de realização – Revisão e Iconografia: Sábato Magaldi; Diagramação: J. Guinsburg e Plínio Martins Filho; Produção: Ricardo W. Neves e Sylvia Chamis.

Sábato Magaldi

NELSON RODRIGUES:

DRAMATURGIA E ENCENAÇÕES

EDITORA PERSPECTIVA

2ª edição revista e ampliada.

Direitos reservados à
EDITORA PERSPECTIVA S.A.
Avenida Brigadeiro Luís Antônio, 3025
01401 – São Paulo – SP – Brasil
Telefones: 885-8388/885-6878
1992

Sumário

OPÇÕES 1

1. O PERCURSO 5

2. AS PERSONAGENS 21

3. OS PROCEDIMENTOS 41

4.O PENSAMENTO 67

5. ENCENAÇÕES 81

Vestido de Noiva 83
Álbum de Família 95
Anjo Negro 99
Dorotéia 99
Senhora dos Afogados 102
Valsa n.º 6 102
A Falecida 105
Perdoa-me Por Me Traíres 125
Viúva, Porém Honesta 130
Os Sete Gatinhos 136
Boca de Ouro 138
Beijo no Asfalto 143
Bonitinha, Mas Ordinária 149
Toda Nudez Será Castigada 156
Anti-Nelson Rodrigues 159
A Serpente 163
Nelson Rodrigues O Eterno Retorno 166

6. RICO INVENTÁRIO 189

7. DEZ ANOS APÓS A MORTE: À MANEIRA DE POSFÁCIO... 195

BIBLIOGRAFIA 201

Opções

Eu estudava, há longos anos, a obra de Nelson Rodrigues, visando a escrever a tese de livre-docência, quando ele me pediu para organizar a edição de seu Teatro. Pretendia substituir a sucessão cronológica, na qual eu nada enxergava de reprovável, por outro critério, que agrupasse de forma diferente as dezessete peças até aquele momento produzidas. Apresentei-lhe o projeto de quatro volumes, dividindo-os em: 1 — peças psicológicas; 2 — peças míticas; 3 e 4 — tragédias cariocas[1]. Aprovando a classificação, Nelson pretendia que eu redigisse, para cada volume, um prefácio de no mínimo 30 laudas.

Assustei-me com a exigência, porque ela comprometeria a tese de livre-docência. Introduzindo longamente a coleção, estaria rompido o ineditismo requerido do trabalho universitário. Como a publicação não se iniciaria de imediato, eu esperava convencer Nelson a aceitar magras e convencionais cinco páginas, que não prejudicassem o andamento da tese.

---

[1] É o seguinte o agrupamento:

Vol.1: Peças Psicológicas: *A Mulher Sem Pecado*, *Vestido de Noiva*, *Valsa n.º 6*, *Viúva, Porém Honesta* e *Anti-Nelson Rodrigues*;

Vol.2: Peças Míticas: *Álbum de Família*, *Anjo Negro*, *Dorotéia* e *Senhora dos Afogados*;

Vol.3: Tragédias Cariocas (I): *A Falecida*, *Perdoa-me por Me Traíres*, *Os Sete Gatinhos* e *Boca de Ouro*; e

Vol.4: Tragédias Cariocas (II): *Beijo no Asfalto*, *Bonitinha, Mas Ordinária*, *Toda Nudez Será Castigada* e *A Serpente*.

Na Introdução ao 1.º volume do *Teatro Completo*, procurei justificar a existência dos blocos, embora afirmasse que as peças contêm elementos de todos. A classificação nasceu da tônica maior dada a uma ou outra característica dos textos. É evidente, por exemplo, a hegemonia do fator psicológico em *A Mulher Sem Pecado*, *Vestido de Noiva* e *Valsa n.º 6*. *Viúva, Porém Honesta*, embora pertença ao gênero da "farsa irresponsável" (e a farsa, tradicionalmente, não valoriza a matéria psicológica), figura nesse grupo pelo impulso que a originou — o revide do dramaturgo aos críticos da nova geração que não o pouparam. *Anti-Nelson Rodrigues* inclui entre as personagens Salim Simão, que foi amigo do dramaturgo, a expor publicamente aspectos de sua biografia. Já *Dorotéia*, a primeira "farsa irresponsável" escrita por Nelson, privilegia a focalização mítica, acima da psicológica.

O dramaturgo faleceu, porém, a 21 de dezembro de 1980, antes que a Editora Nova Fronteira começasse a publicação do que se tornara, inapelavelmente, *Teatro Completo*. Faltando-me o interlocutor, precisava atender à primitiva solicitação. E já agora não tinha sentido restringir-me às 120 laudas globais, estendendo a introdução pelo espaço que julgasse necessário, sobretudo em face da liberdade de limite concedida pelo editor.

A princípio, acreditei que se perdera o tema da tese. Onde encontrar novas reservas, se dedicara todo o carinho aos prefácios? Intimamente, sabia que longe estava de esgotar a riqueza interpretativa proposta pelos textos de Nelson. E havia ainda o capítulo das montagens, que não figurava na edição. Bastava nova focalização metodológica, para justificar-se o prosseguimento do projeto.

Não demorou para eu conjecturar que o dispêndio de tanto material poderia ser capitalizado em termos diversos: as introduções me dispensariam de fazer a análise das peças, deixando-me à vontade para tentar um ensaio de síntese. A trajetória da dramaturgia rodriguiana permite indagações múltiplas.

Valeria a pena estudar a inserção histórica desse teatro, ressaltando a novidade de suas colocações em face do repertório praticado no País. As personagens podem ser distribuídas em grandes famílias, iluminando parcelas ponderáveis da sociedade brasileira e sem dúvida da natureza humana. É elucidativo um inventário dos procedimentos mobilizados pelo autor. Algumas encenações de textos de Nelson representaram marcos históricos do nosso palco. Estão aí questões, ainda inexploradas, a desafiar o ensaísta.

Refeito da tarefa de prefaciar o *Teatro Completo*, publicado pela Editora Nova Fronteira[2], e tendo redigido um trabalho sobre o Teatro de Arena de São Paulo, para à coleção "Tudo é História" da Editora Brasiliense, eu me senti suficientemente distante da análise empreendida, a fim de retornar à dramaturgia de Nelson Rodrigues. Superou-se o cansaço, natural quando se dedica muito tempo a uma obra. Se o resultado não apresentar novidade no exame do tema, em relação ao já conhecido, a culpa não é do objeto, extremamente sugestivo, mas do fôlego do estudioso.

Caberia tratar do método utilizado. Militante da crítica de espetáculos, acostumei-me a beber aqui e ali, de acordo com a natureza da encenação oferecida. Pertenço a uma geração que procurou afastar-se dos comentários impressionistas, na busca de critérios objetivos, senão científicos. As últimas décadas conheceram numerosos métodos, entre os quais o estruturalista, o semiológico, o semiótico e a psicocrítica. A prática jornalística me conduziu a um certo ecletismo, passível — bem sei — de pesadas restrições. Prefiro, honestamente, seguir a intuição pessoal, ciente de que as verdades são sempre provisórias.

Repugna-me a crítica dogmática, erigida sobre princípios julgados infalíveis. A História ensina que os supostos conceitos definitivos se substituem, pacífica ou violentamente, a cada geração. O que, em certo momento, parece conquista ou valor absoluto, é logo contestado, em razão de novas crenças nascentes. Quem acompanhou a evolução do teatro brasileiro, nas últimas décadas, testemunha a mudança de mentalidades que nos regeram.

---

[2] *O Teatro Completo*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1981 a 1989. 4 vols.

A partir das lições de Copeau, preconizou-se, de início, a hegemonia do texto, contra a frágil dramaturgia do *boulevard*. A validade do teatro se conteria na encenação de grandes peças. Vingou, depois, o ponto de vista dos adeptos da reteatralização do teatro: se o dramaturgo é o autor do texto, este é apenas um elemento do espetáculo, e seu autor é o encenador. A reivindicação da hegemonia do encenador não foi considerada, em si, satisfatória: o teatro precisaria retornar à popularidade de seus períodos áureos — a Grécia do Século de Péricles ou a Idade Média dos mistérios religiosos. Veio Grotóvski e opôs às grandes assembléias, substituídas com vantagem pelos veículos de comunicação de massas, não mais de 60 espectadores, capazes de fruir nos pormenores o jogo interpretativo. Em outra ordem de raciocínio: sendo o teatro fenômeno de grupo, exprime-o de preferência não a peça pronta, de um autor qualquer, mas a criação coletiva.

O certo é que aqueles que se encastelaram numa convicção inamovível acabaram por ser superados pela mobilidade da prática artística. Quem não absorve os sucessivos instrumentos se prende a uma linguagem ultrapassada, que perde a eficácia contemporânea. Não advogo, obviamente, que o artista deva filiar-se à última moda, receoso de perder a atuação. Sei, ao contrário, que a fidelidade às origens assegura as construções duradouras, imunes à marca do tempo. O ideal consistiria em permanecer fiel à própria personalidade e assimilar as propostas enriquecedoras.

No campo da crítica, não se alteraria o raciocínio. O comentarista que renegasse sua formação, desejoso de aparecer *up to date*, incorreria no risco de aparentar desenraizamento. Fica deslocada a análise que utiliza instrumental de empréstimo, não incorporado efetivamente ao procedimento particular. O uso mecânico de técnicas não ilumina nenhum objeto.

E cumpre ter presente a relatividade dos juízos. Numa leitura, sustentada pelos conhecimentos de então, forma-se um certo conceito. A releitura, feita em circunstâncias posteriores, quando se mudaram as referências, pode levar a conclusões até mesmo opostas. Um crítico atuante modifica permanentemente a visão que tem das obras, sensível aos estímulos variáveis da realidade. Uma grande peça contemporânea altera a perspectiva sob a qual se via a tragédia grega.

Não se creia na existência de um Shakespeare puro, que se surpreenderia por meio de um processo crítico infalível. Quer se deseje ou não, o Shakespeare que vemos é a obra que ele escreveu e a soma das exegeses que se fizeram dela, através das gerações e escolas, expurgados, naturalmente, os erros notórios. E é necessário ter a humildade de saber que as interpretações vindouras descobrirão valores despercebidos por nós. Na faculdade de renovar-se, desnudando continuamente motivos secretos, está a perenidade dos textos artísticos.

Esta é uma leitura, entre muitas possíveis, da dramaturgia de Nelson Rodrigues, arregimentando os argumentos tendentes a sublinhar seu pioneirismo no teatro brasileiro. De 1942, quando lançou *A Mulher Sem Pecado* (contava 30 anos, pois nasceu a 23 de agosto de 1912), até hoje, o autor conheceu a mais contraditória fortuna crítica. O êxito surpreendente de *Vestido de Noiva* (1943) ensejou que avaliassem sua contribuição ao palco equivalente à de Villa-Lobos à música, à de Niemeyer à arquitetura, à de Portinari à pintura e à de Carlos Drummond de Andrade à poesia[3]. Passou em julgado a posição de Nelson como criador da dramaturgia brasileira moderna.

Entretanto, afastaram-se de seu "teatro desagradável" muitos que aplaudiram *Vestido de Noiva*, entre os quais os grandes críticos Tristão de Athayde e Álvaro Lins. Culpa de Nelson ou de juízos inspirados na ética e não na estética? O livro tentará explorar esse perigoso caminho, dando razão à obra e não à análise suscitada. Exegeses com diversos fundamentos poderão rebater a defesa que esboço.

Está aí um dos fascínios do exercício da crítica. Enquanto a obra de arte se acha acabada, um comentário tem a possibilidade de contradizer o anterior, pertença ao mesmo ou a outro estudioso. Os numerosos ensaios, ao longo dos anos, colam-se ao objeto examinado, enriquecendo o seu perfil.

Ao afirmar que Nelson percorreu um itinerário obrigatório, coerente com as características profundas de sua personalidade, adotarei um ponto de vista polêmico, passível de discussão em muitos níveis. Mas estou ciente de que, se recusasse o debate, abdicaria da única possibilidade de aventurar uma crítica pessoal.

---

3. Com ligeiras variações, essa é uma opinião geral da crítica. Na orelha do primeiro volume do *Teatro Quase Completo*, ela aparece como de autoria de Prudente de Morais Neto, nos seguintes termos: "...admirável *Vestido de Noiva*, representa, sem a menor dúvida, para o teatro brasileiro, como Villa-Lobos para a música, Portinari para a pintura, Oscar Niemeyer para a arquitetura, o primeiro marco de uma realização de importância universal".

1. O Percurso

É preciso conhecer a realidade teatral brasileira de inícios da década de quarenta para avaliar a força inovadora representada por Nelson Rodrigues. Nessa época, a revolução empreendida pela Semana de Arte Moderna de 1922 já se consolidara na poesia, no romance, na pintura, na arquitetura, na escultura, no desenho, na música — menos no palco. Oswald de Andrade, modernista da primeira hora, foi poeta e romancista pioneiro, e sua extraordinária criatividade se exerceu também na dramaturgia. O atraso da nossa atividade cênica, a Censura e o gosto estético dominante nos anos trinta confinaram ao livro, porém, as peças *O Homem e o Cavalo, O Rei da Vela* e *A Morta*[1]. Não se tomou conhecimento da rica proposta oswaldiana, julgada, na melhor das hipóteses, impraticável dentro dos estreitos limites da ribalta.

A temporada carioca de 1941, quando Nelson escreveu *A Mulher Sem Pecado*, seu primeiro texto, apresentava o seguinte panorama, de acordo com o levantamento diário da seção "Teatros e Música" do *Jornal do Comércio*, tradicional matutino:

- Cia. Jayme Costa, que atuou no Teatro Rival, de fevereiro a fim de julho: *Nossa Gente é Assim,* de Mello Nóbrega; *A Pensão de D. Stella,*

---

[1] *O Homem e o Cavalo* foi publicada em São Paulo, em 1934, sem indicação de editora, e *A Morta* e *O Rei da Vela* no Rio de Janeiro, em 1937, pela Livraria José Olympio Editora, sob o título global de *Teatro*. No *dossier* preparado para a imprensa pelo Teatro Oficina, em setembro de 1967, antes da estréia de *O Rei da Vela*, consta um depoimento de Procópio Ferreira, do qual extraio as seguintes frases: "Em 1933 ou 34, não estou bem certo, Oswald tentou o teatro, criando *O Rei da Vela*. Esta peça foi lida para mim e meus artistas no desaparecido Teatro Cassino, no Rio de Janeiro.

"A impressão dessa leitura foi a melhor possível. Ficamos todos entusiasmados e pensamos representar esse original. Mas esbarramos com um grande empecilho: a censura. Se esse órgão controlador da moral teatral não permitia que pronunciássemos a palavra 'amante', como sonhar em levar à cena a peça de Oswald? Recuamos. O tempo passou. A peça foi para as estantes esperar seu dia. Será que chegou? Queira Deus que sim. Que ela receba os aplausos que merece são os meus votos".

O dramaturgo, em 1920, aos 7 anos.
quando escreveu a primeira
A Vida Como Ela É...

O dramaturgo,
depois de curado da tuberculose, em 1937.

de Gastão Tojeiro; *O Morro Começa Ali*, de Jorge Maia; *Médico à Força*, de Molière, em tradução de Lourival Coutinho.

- Cia. Luiz Iglesias - Eva Todor, que ocupou o Teatro Rival, sucedendo o elenco de Jayme Costa, de agosto a fim de dezembro: *Chuvas de Verão*, de Luiz Iglesias; *Casei-me Com Um Anjo*, peça húngara; *A Revoltosa*, de Paulo Magalhães; *Sol de Primavera*, de Luiz Iglesias; *O Carneiro do Batalhão*, de Viriato Correia; *A Mais Bela Mulher da França*, de Georges Berr e Louis Verneuil; *Colégio Interno*, de Ladislau Feketi; *Crescei e Multiplicai-vos*, de Alcides Carlos Maciel e Sílvio Fontoura.

- Cia. Procópio Ferreira, que estreou no Teatro Serrador, em fim de fevereiro: *O Inimigo das Mulheres (La Locandiera)*, de Goldoni, em tradução de Gastão Pereira da Silva; *Uma Noite de Amor*, de Siegfried Gweyer, em tradução de Paulo Cabral; *Tudo por Você*, de Mário Lago e José Wanderley; *A Escola de Maridos*, de Molière, em tradução de Gastão Pereira da Silva; *A Cigana me Enganou*, de Paulo Magalhães; *O Cura da Aldeia*, do espanhol Carlos Arniches; *A Garota*, de Pierre Veber e Hany de Gorsse, em tradução de Bandeira Duarte; *Um Noivo do Outro Mundo*, de Armando Gonzaga; *O Marido da Estrela*, de Paulo Magalhães; *Pão Duro*, de Amaral Gurgel; *O Genro de Muitas Sogras*, de Artur Azevedo e Moreira Sampaio; *Quebranto*, de Coelho Neto; *Médico à Força*, de Molière.

- Cia. Dulcina-Odilon, que permaneceu de junho a dezembro, no Teatro Regina: *Nunca me Deixarás*, de Margareth Kennedy, em tradução de Maria Jacinta; *Os Homens Preferem as Viúvas*, de Martinez Serra, em tradução de Odilon; *As Loucuras de Madame Vidal*, de Louis Verneuil; *Sinfonia Inacabada*, de Alejandro Casona, em tradução de Odilon; *Esta Noite ou Nunca*, de Lili Hatvany, em tradução de Oduvaldo Vianna; *O Marido n.5*; *A Comédia do Coração*, de Paulo Gonçalves.

- Cia. Joracy Camargo, que se apresentou em abril e maio, no Teatro do Cassino de Copacabana: *O Sábio, Mania de Grandeza, Deus lhe Pague, O Homem que Voltou da Posteridade* e *Maria Cachucha*, todas peças do próprio Joracy.

- Cia. Raul Roulien, que sucedeu ao conjunto de Joracy Camargo, no Teatro do Cassino de Copacabana, em agosto e setembro: *Prometo Ser Infiel; O Patinho de Ouro*, de Alberto de Castro; *Neném do Amor*, de Jacques Natanson; *Garção (Garçon)*, de Alfred Savoir.

- Cia. Mesquitinha, que estreou em março, no Teatro Carlos Gomes: *Hotel da Felicidade* (ou *Ilha da Felicidade*), de Muñoz Seca, em tradução de Teixeira Pinto; *Tudo pela Moral*, de R. Júnior e E. Mattos; *Ciumenta*, de Costa Menezes (atribuída a Átila de Moraes); *O Folgado*, de Armando Gonzaga; *Cupido se Diverte*, de Manoel Nóbrega.

- Cia. Vicente Celestino-Gilda de Abreu, que se exibiu também no Teatro Carlos Gomes, no gênero da opereta: *O Ébrio, A Mestiça* (musicada por Ari Barroso) e *A Mulher do Padeiro* (o grupo recebeu o prêmio do Serviço Nacional de Teatro, por ter oferecido o maior número de récitas de 1941).

Apresentaram-se esporadicamente, durante o ano, outras companhias e escolas de teatro:

- Cia. Delorges Caminha, no Cine-Teatro Fluminense: *Yayá Boneca*, de Ernani Fornari; *O Simpático Jeremias*, de Gastão Tojeiro; *O Maluco n.º 4*, de Armando Gonzaga.

- Cia. Palmeirim Silva-Cecy Medina, no Teatro Serrador: *Vou Entrar na Família* e *O Paraquedista do Amor*.

- Teatro Acadêmico, no Teatro Ginástico, sob os auspícios do SNT, tendo como ensaiadora Esther Leão: *Peg do Meu Coração*, de Hartley Manner; *Os Carcassas*, de Mário Brasini.

- Teatro do Estudante, no Teatro Ginástico, sob os auspícios do SNT: *Dias Felizes*, de Claude-André Puget, em tradução de Maria Jacinta; *3.200 Metros de Altitude*, de Julien Luchaire, em tradução de Miroel Silveira; *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, reapresentação do espetáculo lançado em 1938.

- Comédia Brasileira, no Teatro Ginástico: *Casa Branca da Serra*, de Guta Pinho; *A Comédia do Coração*, de Paulo Gonçalves; *Eu Gosto Desta Mulher!*, de Armando Gonzaga; *Mulheres Modernas*, de Lourival Coutinho; *Esquecer*, de Tobias Moscoso e Luiz Peixoto; *Comédia da Vida*, de Raul Pedrosa.

- Curso Prático de Teatro do SNT, no Teatro Ginástico, sob a direção de Benjamin Lima: *A Gioconda*, de D'Annunzio; *Quase Ministro* e *O Caminho da Porta*, de Machado de Assis; *As Doutoras*, de França Júnior; *O Dote*, de Artur Azevedo.

E, em 1942, ano em que *A Mulher Sem Pecado* subiu ao palco, o repertório carioca estava assim constituído:

- Cia. Procópio Ferreira, no Teatro Serrador e depois no Teatro Carlos Gomes: *O Burguês Fidalgo*, de Molière, em tradução de Bandeira Duarte; *O Amigo da Onça*, de José Wanderlei e Mário Lago; *As Três Helenas*, de Armando Moock, em tradução de Humberto Cunha; *O Burro*, de Joracy Camargo; *O Rei de Papelão*, de Viriato Correia; *O "V" da Vitória*, de J. Ruy; *Bilu-Bilu*, de Gabor Vaszany, em tradução de Paulo Barrabás; *O Amigo da Paz*, de Armando Gonzaga; *O Vendedor de Ilusões*, de Oduvaldo Vianna; *O Demônio Familiar*, de José de Alencar; *1830*, de Paulo Gonçalves; *Pé de Cabra*, de Alfredo Dias Gomes; *Nota Falsa*, de Pereira Leite; *O Inimigo das Mulheres*, de Goldoni; *A Cigana me Enganou*, de Paulo Magalhães; *Pão Duro*, de Amaral Gurgel.

- Cia. Jayme Costa, no Teatro Rival: *A Família Lero-Lero*, de Raymundo Magalhães Jr.; *O Modesto Filomeno*, de Gastão Tojeiro; *A Barbada*, de Armando Gonzaga; *Duas Máscaras*, de Jorge Maia; *A Pensão de D. Stella*, de Gastão Barroso; *Eu Quero Ver é A Pé*, de J. Ruy; *Galinha Verde*, de Pinto Leão; *Emboscada Nazista*, de J. Ribeiro.

- Cia. Dulcina-Odilon, no Teatro Regina: *Amor*, de Oduvaldo Vianna; *Alvorada*, de Paulo Magalhães; *A Mulher Intangível*, de Somerset Maugham, em tradução de Miroel Silveira; *Do Mundo Nada se Leva*, de Hart e Kauffman, em tradução de Maria de Lourdes Araújo Lima; *Conflito*, de Maria Jacinta; *Sinhá Moça Chorou...*, de Ernani Fornari; *Senhorita Minha Mãe*, de Louis Verneuil, em tradução de Bandeira Duarte.

- Cia. Luiz Iglesias-Eva Todor, no Teatro Serrador (depois da temporada de Procópio): *Colégio Interno*, de Ladislau Fodor, em tradução de Luiz

Iglesias; *Nazismo Sem Máscara*, de Lourival Coutinho; *Escândalo*, de Luiz Iglesias; *Onde Estás, Felicidade?*, de Luiz Iglesias.

- Cia. Raul Roulien, no Teatro Regina, nos primeiros meses do ano: *Na Pele do Lobo*, de Arniches, Paso e Estremero, em tradução de Roulien; *O Patinho de Ouro*, de Alberto de Castro; *Sururu Aqui É Mato*, de Raymundo Magalhães Jr.

- Cia. Joracy Camargo, no Teatro Regina, em abril (depois de Roulien): *O Sábio, Mania de Grandeza, Deus lhe Pague, O Chefe da Família* (antes *Paternidade*), *O Homem que Voltou da Posteridade*, todas escritas por Joracy.

- Cia. Palmeirim Silva, no Teatro Regina (sucedendo a Joracy) e depois no Teatro Carlos Gomes: *O Maluco da Avenida*, de Carlos Arniches; *Caso com Minha Mulher; Inimigo do Casamento; Maria Cachucha*, de Joracy Camargo.

- Cia. Teatro Cômico, no Teatro Rival (depois de Jayme Costa): *A Mulher do Próximo*, de Paulo Magalhães; *Por Causa do Lulu; Grã-finas em Apuros*, de Heloísa Helena Magalhães; *A Flor das Famílias*, de Paulo Magalhães.

- Cia. Iracema de Alencar-Manoel Pera, no Teatro Serrador (antes de Procópio): *O Divórcio de Anacleto*, de Muñoz Seca, em tradução de Eurico Silva e Djalma Bittencourt; *O Trunfo é Pau*, de Juan José Lorente, em tradução de Ciranda Reis.

- Teatro Acadêmico, no Teatro Ginástico: *À Beira da Estrada (Nationale 6)*, de Jean-Jacques Bernard, em tradução de Agostinho Olavo Rodrigues.

- Comédia Brasileira, no Teatro Ginástico e no Carlos Gomes: *O Homem que Não Soube Amar*, de Rodrigues Ferreira; *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho; *Revelação*, de Heitor Modesto; *Ombro, Armas!*, de Abadie Faria Rosa; *De Pé, Brasil*, de Abadie Faria Rosa; *A Mulher Sem Pecado*, de Nelson Rodrigues.

Além de um ou outro texto de maior envergadura e de alguns clássicos, estrangeiros e nacionais, predominavam o *boulevard* e o melodrama, sem exigências estéticas superiores. E havia número considerável de revistas, eminentemente populares.

O próprio Nelson não pretendeu, na experiência de *A Mulher Sem Pecado*, abrir caminho novo na dramaturgia brasileira. Seu propósito inicial, compensando as dificuldades financeiras, foi o de escrever uma chanchada e ganhar dinheiro[2]. Se *A Mulher Sem Pecado* não é chanchada nem lhe trouxe dinheiro, a responsabilidade pertence à incoercível vocação do autor. O espetáculo, lançado pela Comédia Brasileira, subsidiada pelo Serviço Nacional de Teatro, no Teatro Carlos Gomes, em 9 de dezembro de 1942, alcançou êxito de estima. O poeta Manuel Bandeira saudou a peça num simpático artigo[3]. O pintor e cenógrafo Santa Rosa, um dos mais sérios intelectuais do nosso teatro, publicou também um incentivador comentário, sob o título "Nelson Rodrigues descobriu o Teatro Moderno"[4]. E Álvaro Lins, então papa da crítica literária, elogiou o novo dramaturgo[5].

---

[2] No segundo volume de *Viver & Escrever*, Porto Alegre, L & PM Editores, 1982, Edla van Steen inclui uma entrevista com Nelson Rodrigues, na qual, respondendo a uma pergunta sobre seu início no teatro e um *vaudeville* que o motivou, o dramaturgo esclarece: "É o seguinte: essa peça, *A Família Lero-Lero*, de Magalhães Jr., fazia um sucesso danado. Eu pensei comigo que o Magalhães estava ganhando uma nota firme, por que eu não podia ganhar dinheiro com uma peça no gênero? Fui pra casa decidido a fazer uma chanchada. Escrevi a primeira e a segunda página, a peça tomou conta de mim e saiu uma coisa tenebrosa: um mendigo humano, espectral, paralítico e a mulher que foge com o chöfer" (p. 273). Na mesma entrevista, Nelson declara que ficou temeroso, em *A Mulher Sem Pecado*, de fazer um ato só: "Achei que no meio da peça o público iria embora. Não tive coragem. Podia ser repelido na primeira peça, se não seguisse as normas" (p. 274).

Conta Nelson que, ao voltar para casa de bonde, depois da estréia de *A Mulher Sem Pecado*, já pensava em *Vestido de Noiva*[6]. A ambição era infinitamente maior. Dominando a carpintaria tradicional, desafiava-o a idéia de colocar em cena "o processo de ações simultâneas em tempos diferentes. Uma mulher morta assistia ao próprio velório e dizia do próprio cadáver: 'Gente morta como fica'. Morrera, assassinada, em 1905, e contracenava com a noiva de 1943. Eu acreditava muito no êxito intelectual, mas acreditava ainda mais no fracasso de bilheteria"[7].

Meses antes do lançamento, Nelson procurou suporte para a peça, conseguindo que Manuel Bandeira escrevesse entusiástico artigo, no qual dizia:

---

[3] Saudando a leitura de *Vestido de Noiva*, em *A Manhã*, de 6 de fevereiro de 1943, mais de dez meses antes de sua estréia, Manuel Bandeira escreveu: "*A Mulher Sem Pecado* interessou-me desde as primeiras cenas. Senti imediatamente no autor a vocação teatral. O diálogo era de classe — rápido, direto e por ser assim, facilitava aos atores a dicção natural; a personagem mais importante — o marido doentiamente ciumento — um falso paralítico em sua cadeira de rodas, criava em torno de si uma vida intensa, a que vinham dar maior relevo as duas personagens mudas, figuras quase que exclusivamente plásticas, sugestionadoras de mistérios inquietantes. A mentalidade mórbida do ciumento acusava-se, coerente e convincente, em cada réplica". Adiante, o poeta faz restrições à peça.

[4] Parte desse comentário foi aproveitada como prefácio ao texto, na edição do *Teatro Quase Completo*, da qual extraio os seguintes trechos: "Desta luta assombrosa da imaginação, Nelson Rodrigues tira uma peça viva, cuja realidade surpreende pela verdade. É essa ligação mágica, atroz, com a realidade e com o perigo que Antonin Artaud requeria do novo teatro, renegando os textos considerados definitivos e sagrados para reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única a meio caminho entre o gosto e o pensamento.

"É o que penso ter encontrado Nelson Rodrigues, nessa sua peça, cheia de uma expressão cruel, porém humana: real, mas, sob o magnetismo da imaginação; objetiva e concreta, apesar dos fantasmas do delírio demente, pois tudo o que o cérebro concebe é existente.

"Os meios de expressão de *A Mulher Sem Pecado* vêm arejar a técnica do teatro brasileiro com as suas duplicidades de imagens e ação (o pensamento de Olegário), as vozes interiores (uso de alto-falante) e os fantasmas (ela e o mendigo)" (pp. 17 e 18).

[5] "Não se deve esquecer que teatro, antes de tudo, é literatura. Apresenta, além disso, a realização de Nelson Rodrigues certos aspectos novos, entre nós, e tão de acordo com os meus ideais artísticos que julgo como que um dever o afirmar a significação desta estréia. Ao publicar no *Correio da Manhã* um artigo sobre "Literatura Teatral", um dos nossos autores de dramas e comédias perguntava um pouco irritado: mas que espécie de teatro ele quer com tamanhas exigências? As minhas exigências, porém, eram bem modestas; eram as exigências mínimas para a existência de um verdadeiro teatro. Posso dizer agora que o teatro a que me referia era o da espécie da peça *A Mulher Sem Pecado*" (o artigo de Álvaro Lins, publicado na revista *Diretrizes*, consta do livro *Os Mortos de Sobrecasaca*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963, p. 292).

[6] *A Cabra Vadia*, p. 56. Aí Nelson afirma que era um acrobata que, depois da pirueta de *A Mulher Sem Pecado*, tenta o salto mortal, em *Vestido de Noiva*. O tema é de novo tratado em *O Reacionário (Memórias e Confissões)*, p. 128.

[7] *O Reacionário*, p. 128. Também *A Cabra Vadia*, p. 57.

> O progresso de *A Mulher Sem Pecado* para *Vestido de Noiva* foi grande. Sem dúvida o teatro desse estreante desnorteia bastante, porque nunca é apresentado só nas três dimensões euclidianas da realidade física. Nelson Rodrigues é poeta. Talvez não faça nem possa fazer versos. Eu sei fazê-los. O que me dana é não ter como ele esse dom divino de dar vida às criaturas da minha imaginação. *Vestido de Noiva* em outro meio consagraria um autor. Que será aqui? Se for bem aceita, consagrará... o público[8].

Álvaro Lins manifestou-se, por sua vez, em palavras calorosas[9]. A verdade é que o espetáculo encenado pelo grupo de Os Comediantes no Teatro Municipal do Rio, em 28 de dezembro de 1943, renovou o palco brasileiro moderno, quer pelo texto, quer pela direção de Ziembinski. O autor conheceu uma fulminante celebridade. Desde então, passou a ser referência obrigatória no processo de nossa dramaturgia[10].

A boa acolhida à sua obra, porém, não teve continuidade imediata. Ao contrário, a fase seguinte quase levou Nelson ao completo ostracismo. *Álbum de Família*, escrita em 1945, recebeu interdição da Censura em 17 de março de 1946, sendo liberada somente em 3 de dezembro de 1965. A publicação em livro não lhe valeu melhor destino. Os admiradores da véspera condenaram o dramaturgo cujo nome, desde então, passou a ser sinônimo de obsceno e tarado. Álvaro Lins decretou que o texto estava fora da literatura[11]. Horrorizaram todo mundo os numerosos incestos retratados. Nelson visaria ao escândalo e não à obra de arte autêntica.

Rememorando sua trajetória, em depoimento publicado em outubro de 1949, sob o título "Teatro Desagradável", no primeiro número da revista *Dionysos*, o dramaturgo escreveu:

> Com *Vestido de Noiva,* conheci o sucesso; com as peças seguintes, perdi-o, e para sempre. Não há nesta observação nenhum amargor, nenhuma dramaticididade. Há simplesmente, o reconhecimento de um fato e sua aceitação. Pois a partir de *Álbum de Família* — drama que se seguiu a *Vestido de Noiva* — enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim — "desagradável". Numa palavra, estou fazendo um "teatro desagradável", "peças desagradáveis". No gênero destas, inclui (*sic*, devendo ler-se incluo ou incluí), desde logo, *Álbum de Família, Anjo Negro* e a recente *Senhora dos Afogados.* E por que "peças desagradáveis"? Segundo já disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia[12].

---

[8] *A Manhã* de 6 de fevereiro de 1943.

[9] Afirmou Álvaro Lins: "Li a peça *Vestido de Noiva* quando estava ainda inédita. Transmiti a Nelson Rodrigues a impressão que me dera — uma realização original e importante no teatro brasileiro — mas sem lhe esconder que o seu êxito estaria em grande parte nas condições do espetáculo. Não era para ser lida apenas, sim representada. Tivemos agora a prova da sua autenticidade teatral com a certeza de que ela causa ainda mais impressão ao espectador do que ao leitor" (o comentário está transcrito em *Os Mortos de Sobrecasaca*, obra citada, p. 304).

[10] Sobre os antecedentes e a estréia de *Vestido de Noiva*, Nelson prestou minucioso depoimento em *O Reacionário*, pp. 130 a 145.

[11] Sob o título "Tragédia ou farsa", Álvaro Lins publicou extenso ensaio, assim concluído: "Sem estilo, sem técnica teatral, sem imaginação e sem poesia dramática, eis que *Álbum de Família* soçobra num mar de enganos, equívocos, erros, atrapalhações e insuficiências. Sob o ponto de vista artístico, é uma obra para ser esquecida, enquanto esperamos do Sr. Nelson Rodrigues uma nova peça à altura do seu indiscutível talento criador. E, num caso destes, não vejo motivo para escândalo intelectual ou social, a não ser como mero artifício de publicidade" (*Os Mortos de Sobrecasaca*, obra citada, pp. 324 a 331).

[12] *Dionysos*, nº 1, Serviço Nacional de Teatro, Ministério da Educação e Cultura, outubro de 1949, pp. 16 a 21.

Nelson Rodrigues (assinalado na foto), entre o médico e companheiros internados em Campos do Jordão. Durante seis meses, em *1935*, ele lutou contra a tuberculose pulmonar, contraída pelas privações passadas — fome e excesso de trabalho.

Anjo Negro, feita em 1946, trouxe a segunda interdição para o autor, em janeiro de 1948, indo à cena, contudo, dois meses depois, em 2 de abril, no Teatro Fênix do Rio, em produção de Sandro Polloni e sob a direção de Ziembinski. Recepção controvertida, em parte talvez pelo problema racial envolvendo os protagonistas, em parte pela estranheza do procedimento dramático, não corrente em nosso meio, no seu deliberado anti-realismo.

Do ano seguinte, 1947, é *Senhora dos Afogados*, terceira interdição do autor, em janeiro de 1948. No início da década de cinqüenta, a tragédia, paráfrase de *Mourning Becomes Electra*, de O'Neill (*Electra e os Fantasmas*, título da tradução portuguesa, ou *O Luto Assenta a Electra*, ou ainda *Electra Enlutada*, nome que deram à trilogia os tradutores brasileiros R. Magalhães Júnior e Miroel Silveira[13]), entrou em ensaios no Teatro Brasileiro de Comédia de São Paulo, então a companhia de maior prestígio do País. A encenação de Ziembinski asseguraria a fidelidade ao espírito de Nelson. Mas eram outros os ideais estéticos professados pelo elenco e, após meses de ensaios, abandonou-se o projeto, numa decisão inédita na casa de espetáculos. Lembro-me da melancolia de Nelson, por não ter figurado no repertório do TBC, o que significava a presença de ótimos atores e uma cuidada produção. *Senhora dos Afogados* estreou em 1.º de junho de 1954, anos depois de composta, no Teatro Municipal do Rio, no desempenho da Companhia Dramática Nacional, do Serviço Nacional de Teatro, dirigida por Bibi Ferreira.

Quarta e última peça da fase que denominei mítica, na dramaturgia de Nelson[14], depois de *Álbum de Família, Anjo Negro* e *Senhora dos Afogados, Dorotéia*, classificada como "farsa irresponsável", foi escrita em 1949, subindo à cena em 7 de março de 1950, no Teatro Fênix do Rio, sob a direção de Ziembinski. Ou porque o encenador lhe deu tratamento de tragédia, ou porque o público não compreendeu a simbologia, a verdade é que *Dorotéia* permaneceu poucas semanas em cartaz, constituindo-se indisfarçável malogro. Parecia afixado ao autor, inapelavelmente, o epíteto de maldito.

Em *O Reacionário*, Nelson lembra que as senhoras lhe diziam:

Eu queria que seus personagens fossem como todo mundo[15].

Em conversa, ele me contou que o próprio Manuel Bandeira o aconselhou a abandonar o filão a seu ver responsável pelo divórcio do público. Nelson também estranhou que o grande poeta, seu amigo, não percebesse ser personagem dele (é claro que o dramaturgo falava simbolicamente). Por certo, havia nítida fatalidade na passagem de um texto a outro e, esgotada a fase mítica, impunha-se percorrer outro trajeto.

---

13. *Electra Enlutada*, tradução de R. Magalhães Júnior e Miroel Silveira, Rio de Janeiro, Edições Bloch, 1970.

14. O segundo volume do *Teatro Completo* reúne, como se viu, as peças míticas.

15. *O Reacionário*, p. 155. A citação pertence ao capítulo LXII ("Os que Propõem um Banho de Sangue"), em que o dramaturgo se queixa da falta de solidariedade dos intelectuais diante das sucessivas interdições da censura aos seus textos: "Não tive ninguém por mim. Os intelectuais ou não se manifestavam ou me achavam também um *caso de polícia*. As esquerdas não exalaram um suspiro. Nem o Centro, nem a Direita. Só um Bandeira, um Gilberto Freyre, uma Raquel, um Prudente, um Pompeu, um Santa Rosa e pouquíssimos mais — ousaram protestar. O Schmidt lamentava a minha *insistência na torpeza*. As senhoras me diziam: 'Eu queria que seus personagens fossem como todo mundo'. E não ocorria a ninguém que, justamente, meus personagens são *como todo mundo:* e daí a repulsa que provocam. *Todo mundo* não gosta de ver no palco suas íntimas chagas, suas inconfessas abjeções".

Ainda na Introdução do primeiro volume do *Teatro Completo*, cometi um erro, repetido há muitos anos, sem que o próprio Nelson me corrigisse. Eu procurava explicar a coerência do desenvolvimento de sua dramaturgia pela postura em face da realidade e da exploração do mundo interior. *A Mulher Sem Pecado* procede à análise psicológica de uma situação tensa, sem romper a censura do consciente. A ação transcorre no plano real. *Vestido de Noiva* rompe o véu da consciência e, no que tem de mais importante, se realiza como projeção exterior do subconsciente da protagonista, nos planos da memória e da alucinação. O plano da realidade é meramente situativo da aventura da subconsciência.

O passo seguinte seria a busca do inconsciente primitivo, dos arquétipos, dos mitos ancestrais, iniciada em *Álbum de Família*. Nessa trilha estavam *Anjo Negro* e *Dorotéia*. Meu erro provinha de um engano na atribuição da data de fatura de *Senhora dos Afogados*, no *Teatro Quase Completo*[16]. Ali se lê que a peça é de 1955. Portanto, ela seria posterior a *Valsa n.º 6* e a *A Falecida*, quando, na verdade, situa-se entre *Anjo Negro* e *Dorotéia*. Para justificar a volta a um tema do ciclo mítico, eu dizia que não se programa racionalmente a criação e é normal a retomada de preocupações que não se esgotaram[17].

Retificada a data de fatura de *Senhora dos Afogados* (ela fora interditada em janeiro de 1948), a explicação que dei se tornou sem sentido. Penitencio-me também de não ter prestado atenção a dois indícios claros de que a peça se achava concluída, antes de *Dorotéia*: no depoimento publicado no primeiro número de *Dionysos*, de outubro de 1949, Nelson menciona a "recente *Senhora dos Afogados*" e não alude a *Dorotéia*, e no prefácio desse texto, abrindo o segundo volume do *Teatro Quase Completo*, Carlos Castello Branco já se refere à obra anterior[18]. Deve-se concluir, portanto, que o dramaturgo concebeu o ciclo mítico numa unidade indissolúvel. Depois de *Dorotéia*, sua criação tomaria outro rumo.

O monólogo *Valsa n.º 6*, de 1951, retoma o subconsciente e seu procedimento me permitiu considerá-lo uma espécie de *Vestido de Noiva* às avessas. O tempo real de *Vestido de Noiva* se passa entre o atropelamento de Alaíde e sua morte, numa mesa de operação. Sua mente em desagregação projeta as personagens que surgem em cena, fora do plano da realidade. O tempo de *Valsa n.º 6* é semelhante: Sônia recebeu um golpe mortal e, no delírio, até expirar, revive o mundo que a envolve. Se as personagens de *Vestido de Noiva* são a projeção exterior do subconsciente de Alaíde, as de *Valsa n.º 6* se encarnam no monólogo de Sônia. Situação idêntica, levando a composições dramatúrgicas opostas.

No percurso realidade-consciente (*A Mulher Sem Pecado*), subconsciente (*Vestido de Noiva*), inconsciente primitivo (*Álbum de Família, Anjo Negro, Senhora dos Afogados* e *Dorotéia*), de novo subconsciente (*Valsa n.º 6*), a última fase deveria ser o retorno à realidade-consciente. E foi o que de fato se verificou: *A Falecida*, de 1953, decorre inteira no plano da realidade, abrindo o filão das tragédias cariocas. Nelas, predomina o espaço concreto em que se movimentam as personagens, sobretudo a Zona Norte do Rio de Janeiro. Se Nelson já havia denominado *Vestido de Noiva* sua primeira tragédia carioca[19], preferi incluí-la entre as peças psicológicas, pelo relevo que nela adquirem o delírio e a reconstituição da memória.

---

[16] *Teatro Quase Completo*, Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro Ltda., vol. II, 1965, p. 251.

[17] *Teatro Completo*, Rio, Editora Nova Fronteira, vol. I, p. 8.

[18] *Teatro Quase Completo*, Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro Ltda., vol. II, 1965, p. 11.

Essas classificações, de resto, contêm inevitável dose de arbítrio e, se admiti uma, levo-a à conta da facilidade didática. Porque, numa dramaturgia tão orgânica e pessoal como a de Nelson, as várias fases se interpenetram e há elementos míticos e de tragédia carioca nas peças psicológicas, problemas psicológicos e de tragédia carioca nas peças míticas, e situações psicológicas e referências míticas nas tragédias cariocas. Para a classificação, recorri à tônica de cada texto.

A Falecida inaugura um ciclo formado por oito peças, até a última deixada pelo autor. São as sete restantes: *Perdoa-me Por Me Traíres* (1957), *Os Sete Gatinhos* (1958), *Boca de Ouro* (1959), *Beijo no Asfalto* (1960), *Bonitinha, Mas Ordinária* (1962), *Toda Nudez Será Castigada* (1965) e *A Serpente* (1980). O bloco interrompeu-se duas vezes, a meu ver, quando Nelson valorizou mais os aspectos psicológicos: em *Viúva, Porém Honesta* (1957) e *Anti-Nelson Rodrigues* (1973). A primeira satiriza a crítica, envolvendo obviamente uma questão biográfica. E a segunda faz um jogo narcisista do universo do autor, até no próprio título.

As tragédias cariocas, ora denominadas tragédia de costumes (*Perdoa-me Por Me Traíres*), ora divina comédia (*Os Sete Gatinhos*), ora obsessão (*Toda Nudez*), ora simplesmente peça (*A Serpente*), exploram sempre um conflito amargo do cotidiano do Rio. Nelson enveredou por elas, certamente, em razão da familiaridade cada vez maior com o mundo que o circundava. Em 1951, ele iniciou na *Última Hora* a publicação de *A Vida Como Ela É...*, em que narrava diariamente uma história diversa, misto de conto e crônica. Nessas histórias, experimentava às vezes situações e personagens que desenvolveria depois em peças. Assim se deu com *A Falecida, Boca de Ouro* e *Beijo no Asfalto*[20].

A ficção jornalística influiria forçosamente no teatro. Não seria impune praticar um gênero popular, na imprensa, e resguardar dele as novas peças. O sabor "desagradável" dos textos míticos afastou o dramaturgo do público e da *intelligentzia* brasileira, não importa discutir se com razão ou por injustiça, A audácia dos contos popularizou mais que nunca o nome de Nelson Rodrigues. Nos transportes coletivos do Rio, era comum ver numerosos passageiros na leitura da coluna de *Última Hora.* O amplo contato com a população viria a repercutir na obra teatral.

Nelson sentia-se injustiçado e não deixava de confidenciar secreta preferência pelas peças míticas, sobretudo por *Álbum de Família*. O vôo poético dessa fase parecia-lhe mais ambicioso que a forma perfeita de, por

---

[19] *O Reacionário*, p. 131.

[20] *Viver & Escrever*, vol. 2, p. 278.

Na sua incansável atividade jornalística, Nelson, como repórter de *O Globo*, entrevista o pintor Cândido Portinari.

exemplo, *Vestido de Noiva*, por ele qualificada quase pejorativamente de soneto. O dramaturgo cobrou de mim, numerosas vezes, eu nunca ter feito um ensaio sério sobre seu "teatro desagradável".

Não creio, contudo, que o ciclo das tragédias cariocas tenha representado uma abdicação. Nelson não concedeu ao gosto fácil, para conseguir outra vez o favor da platéia. É certo que julguei folhetinescos alguns recursos de *Perdoa-me Por Me Traíres*, *Os Sete Gatinhos* e *Beijo no Asfalto*. Formado na estética da sobriedade européia, eu não admitia os extravasamentos, para mim de mau gosto. Custei a incorporar os excessos tropicais. Hoje estou convencido de que o melodramático dos textos rodriguianos corresponde à permanência de uma estética popular, que vai da oratória e da frase feita à chanchada. Aliás, Nelson jamais repudiou o mau gosto. Entre as suas predileções musicais estava o grito de Vicente Celestino. Sou obrigado a reconhecer que também nesse particular o dramaturgo revelava sua profunda brasilidade.

Sintetizam as tragédias cariocas, sem dúvida, o psicológico e o mítico das peças anteriores, acrescentando-lhes a dimensão social. Não existe aí implicação política, porque o proselitismo sempre provocou a suspeita do autor, em matéria de arte. Observador não-convencional da realidade, Nelson não precisou referir-se à exploração do homem pelo homem para mostrar em *Os Sete Gatinhos*, por exemplo, a miséria que corrói moralmente a baixa classe média carioca.

A dramaturgia rodriguiana constitui o mais amplo painel teatral da sociedade urbana brasileira, embora sem o inventário de tipos encontrado na comédia de um Martins Pena. Coloco no juízo, evidentemente, a qualidade artística, transposta de um certo ponto de vista ingênuo do nosso primeiro comediógrafo a uma desmascaradora sondagem da criatura humana, na obra do trágico. Por meio da linguagem, límpida, sucinta, vibrátil, e da capacidade de expor os desvãos menos confessáveis de suas personagens, Nelson abriu caminho para todos os dramaturgos surgidos nas últimas décadas.

Ao morrer, aos 68 anos, o dramaturgo ainda acalentava o projeto de realizar uma autobiografia em nove atos. Eu mesmo exigi dele, muitas vezes, o cumprimento dessa promessa, que significaria o remate de sua obra, assim como *Long Day's Journey into Night (Longa Jornada Noite Adentro)* fora do teatro de Eugene O'Neill. Por isso, lamentei intimamente que ficasse desfalcada a dramaturgia rodriguiana.

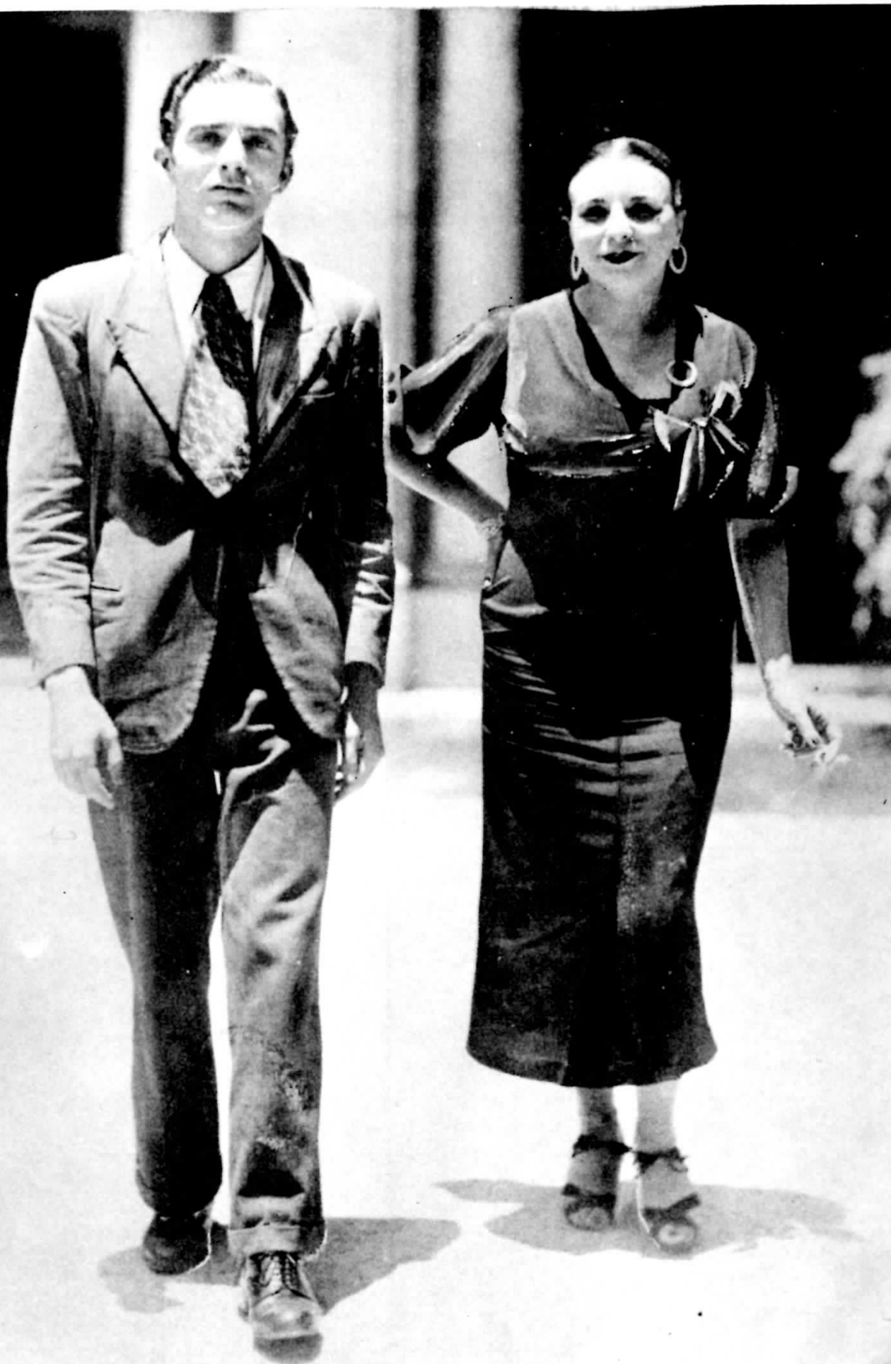
Basta ler seu teatro completo para concluir que, mesmo enriquecedora, essa autobiografia não faz falta. A pungência do testemunho pessoal está presente nos vários livros de memórias e confissões[21]. A dramaturgia completou-se e, adotado critério severo para o juízo das duas últimas peças, escritas após longos intervalos e quando Nelson tinha a saúde debilitada, se achará que elas não têm a mesma força das obras-primas anteriores. Dificilmente sobraria fôlego, ao autor, para produzir uma boa autobiografia em nove atos.

O processo de Nelson Rodrigues foi o de um dramaturgo que construía conscientemente o moderno teatro brasileiro.

---

[21] São quatro os livros: *Memórias*, Rio, Edições Correio da Manhã, 1967; *O Óbvio Ululante*, Rio, Livraria Eldorado Editora, 1968; *A Cabra Vadia*, Rio, Livraria Eldorado Editora, 1970; *O Reacionário*, Rio, Editora Record, 1977.

O repórter Nelson Rodrigues, aos 22 anos, entrevista para *O Globo* de 5 de agosto de 1935 a contralto Gabriela Besanzoni Lage. Seu terno ilustra bem a pobreza de então.



2. As Personagens

Nelson gostava de repetir que seu teatro era uma meditação sobre o amor e sobre a morte[1]. Evidentemente, se essa temática dominava suas preocupações, não era exclusiva, nem esgota o universo das peças. Vingança, a existência como aventura apocalíptica, o poder demoníaco da imprensa, o dinheiro corruptor, a frustração feminina (e por extensão masculina), a realidade prosaica são constantes da obra rodriguiana. "Flor de obsessão", como os amigos o chamavam e ele próprio admitia[2], Nelson não temia repetir-se, preferindo a clareza dos pontos de vista insistentemente retomados.

Chego a perguntar-me se a volta incessante aos mesmos temas, situações e personagens não confere certa monotonia ao *Teatro Completo*. Eu me apresso a responder: não. Porque o dramaturgo se deleitava em fazer infinitas variações a propósito de qualquer pretexto. O estudioso se compraz em acompanhar um motivo que, de coadjuvante numa peça, se torna protagonista em outra. Em envólucros diferentes, Nelson trata do problema de duas irmãs (às vezes primas) envolvidas com o mesmo homem (também dois irmãos disputando a mesma mulher) em nove das dezessete peças que escreveu.

O desfecho trágico é comum a quatorze dos textos. Escapam dele a "farsa irresponsável" *Viúva, Porém Honesta*, que satiriza a crítica teatral (ainda assim, Dorothy Dalton, o crítico da nova geração, morre atropelado, ou por papa-fila ou por carrocinha de chica-bom, de acordo com testemunhos contraditórios); *Bonitinha, Mas Ordinária*, embora Peixoto, maquinador da trama, assassine a amante Maria Cecília e se mate em seguida; e *Anti-Nelson Rodrigues*, cujo título indicaria a inobservância das características do autor.

---

[1] Em *Memórias*, capítulo XXII, p. 25, lê-se: "Como todos os meus textos dramáticos, (*Vestido de Noiva*) é uma meditação sobre o amor e sobre a morte". Em 26 de junho de 1973, *O Globo* publicou entrevista de Nelson, concedida a Margarida Autran, sob o título "Toda a minha obra é uma meditação sobre o amor e sobre a morte".

[2] Em *O Reacionário*, capítulo LXXXIX, p. 358, Nelson escreveu: "Eu sou, e já o confessei mil vezes, um obsessivo. Tanto que, certa vez, o Cláudio Mello e Sousa (e, se não foi este, terá sido o Otto Lara Resende) chamou-me de *flor de obsessão*. A coisa pegou. Outros amigos passaram a cumprimentar-me assim:- 'olá, *flor de obsessão*' ou 'como vais, *flor de obsessão*', ou ainda 'queres almoçar comigo, *flor de obsessão?*' "

A morte raramente é natural. A violência comparece à quase totalidade dos desfechos trágicos e, a respeito, o autor gostava de afirmar que o marcou o assassínio do irmão Roberto: uma mulher entrou na redação da *Crítica*, para matar o diretor Mário Rodrigues, pai do dramaturgo, e, não o encontrando, atirou em Roberto, que veio a falecer dois dias depois[3]. Há, nesse crime, um forte componente de vingança irracional, sublinhando o absurdo da existência. O episódio lembra a fatalidade da tragédia grega, em que as culpas dos pais recaem sobre os filhos, no encadeamento inexorável da maldição familiar. Vejam-se as mortes sucessivas nas várias gerações dos Átridas, até que Orestes se liberta da cadeia de crimes.

A Mulher Sem Pecado termina com o suicídio do protagonista Olegário. Alaíde é atropelada (acidente ou tentativa inconsciente de suicídio?), em *Vestido de Noiva*, e morre no final. Mme. Clessi, que ela encontra no delírio, havia sido assassinada por um adolescente. Em *Álbum de Família*, são numerosas as mortes violentas: uma menina grávida falece durante o espetáculo, em dores de parto, sem que receba socorro médico (outra menina de 15 anos, engravidada por Jonas, havia morrido, enquanto Guilherme pisoteou no ventre, até matar, uma muda e estrábica, seduzida pelo pai); Jonas matou o jornalista que Senhorinha mentiu ser o vulto que fugia do seu quarto (uma morte por outra, reminiscência do crime de que foi vítima o irmão Roberto?); Guilherme assassina a irmã Glória, para que não pertença ao pai Jonas, e se joga, a seguir, entre os vagões de um trem; Edmundo suicida-se na frente da mãe Senhorinha; e Senhorinha acaba por atirar no marido Jonas. Sem contar as outras mortes, só no "álbum de família" há quatro — as de Glória, Guilherme, Edmundo e Jonas.

Virgínia sacrifica os vários filhos nascidos do marido Ismael, em *Anjo Negro*, e no desfecho o casal tranca num túmulo transparente, de vidro, a adolescente Ana Maria, filha de Virgínia e de Elias, irmão de criação de Ismael, aliás por ele suprimido. Em *Senhora dos Afogados*, são também diversas as mortes: uma distante, há 19 anos, em que o protagonista Misael matou, a golpes de machado, a prostituta que teve um filho dele, o Noivo, cuja identidade é ignorada; a filha Moema afogou no mar as irmãs Dora e Clarinha, para ser a única de Misael; Paulo suprime o Noivo, seu meio-irmão e sedutor de sua mãe, D. Eduarda, suicidando-se depois no mar; Misael decepa as mãos da mulher, D. Eduarda, que morre em conseqüência da amputação, e tomba, mais tarde, por exaustão, ataque cardíaco ou ímpeto de autodestruir-se; e finalmente morre a mãe louca de Misael, a quem a neta Moema esqueceu de dar comida. O acúmulo

---

3. "E confesso:- o meu teatro não seria como é, nem eu seria como sou, se eu não tivesse sofrido na carne e na alma, se não tivesse chorado até a última lágrima de paixão o assassinato de Roberto" (*Memórias*, capítulo XXII, p. 125).

de desfechos trágicos, entre outras razões, faz de *Senhora dos Afogados* outro *Álbum de Família*.

Dorotéia, a última peça do ciclo mítico, apresenta os estrangulamentos simbólicos de Maura e Carmelita, pela prima D. Flávia. E, no deserto que se instaura, sem nenhuma tentação vital, o pano baixa sobre a fala de D. Flávia a Dorotéia, segundo a qual "Vamos apodrecer juntas". *Valsa n.º 6*, que retoma a projeção do subconsciente, termina com a morte de Sônia, que recebeu uma punhalada fatal do velho médico.

Zulmira, protagonista de *A Falecida*, morre em conseqüência de tuberculose galopante. Passado e presente de *Perdoa-me Por Me Traíres* têm finais trágicos: Judite não se matou, mas Raul obrigou-a a tomar veneno; e ele pune com o suicídio o amor que nutria pela sobrinha Glorinha. Em *Os Sete Gatinhos*, Bibelot é assassinado e, no desfecho, as filhas promovem o sacrifício ritualístico do pai, "Seu" Noronha.

Boca de Ouro está povoada de menções a assassínios e se fecha sobre o do protagonista, que dá título à peça. *Beijo no Asfalto* se tece em torno do atropelamento e da morte de um desconhecido (volta o motivo inicial de *Vestido de Noiva*), e Arandir, que o beijou na boca, é morto no final pelo sogro Aprígio. *Bonitinha, Mas Ordinária* se encerra sobre a promessa de amor eterno de Edgard e Ritinha, mas, para que se chegasse até ela, Peixoto suprimiu Maria Cecília e se matou.

Em *Toda Nudez Será Castigada*, Geni suicida-se e toda a peça ilustra a gravação que ela deixou para o marido, reconstituindo os episódios que a conduziram ao gesto extremo. Por fim *A Serpente*, a última peça, conclui quando Paulo assassina a mulher Guida, no delírio da paixão pela cunhada Lígia. Mortes violentas, crimes, suicídios são, como se vê, o desfecho constante da dramaturgia de Nelson.

Poder-se-ia argumentar que essa incidência sugere quase o cacoete, da mesma forma que os comediógrafos se empenham sempre em descobrir um *happy end*. Encontrar desfechos trágicos para os textos, até mesmo no sentido popular do qualificativo, representaria uma "facilidade", porque a morte encerra de hábito um conflito. A preferência por ela, contudo, define um temperamento, ainda mais que ninguém expira por velhice, numa cama, cercado pelo conforto espiritual da família. Os crimes, em tantos casos, ocorrem dentro da própria família, no círculo das relações incestuosas.

Outra constante que me intriga, na dramaturgia rodriguiana: as variações numerosas do motivo dramático de duas irmãs (ou primas) envolvidas com o mesmo homem, ou de dois irmãos às voltas com a mesma mulher, encontráveis em nove das dezessete peças. Certa vez perguntei a Nelson a razão desse gosto e ele respondeu que achava lindo duas irmãs apaixonadas por um homem[4]. Não se deve esquecer que esse amor implica uma forma peculiar de incesto, tema dominante de tantas obras do dramaturgo.

---

4. Fiz essa pergunta ao dramaturgo no encerramento do curso de Pós-Graduação que dei sobre seu teatro, no segundo semestre de 1973, na Escola de Comunicações e Artes da USP. Clessi, em *Vestido de Noiva*, comenta com Alaíde: "Irmãs e se odiando tanto! Engraçado — eu acho bonito duas irmãs amando o mesmo homem! Não sei — mas acho!..." (*Teatro Completo*, vol. I, p. 146).

Vejam-se as diferentes vestes dessa paixão, que às vezes se torna a mola central de um texto. Em *Vestido de Noiva*, por exemplo, cabe considerá-la assim: Alaíde rouba o namorado Pedro da irmã Lúcia e se casa com ele. Lúcia não se conforma com o sucedido e, uma hora antes da cerimônia nupcial, interpela a irmã. As duas trocam palavras ásperas e Lúcia ameaça Alaíde: vai roubar-lhe o marido. O desenvolvimento do diálogo deixa claro que Pedro e Lúcia, depois do matrimônio, pensam desfazer-se de Alaíde e só não põem em prática o projeto porque ela morre atropelada. Fica-se sabendo que, antes de Alaíde ser colhida por um automóvel, discutiu violentamente com a irmã. E, no desfecho, curadas as cicatrizes, Lúcia e o viúvo se casam.

Senhorinha e Tia Rute, de *Álbum de Família*, estão presas a Jonas. Nesse caso, não houve disputa anterior do mesmo homem. Existia apenas o ciúme de Rute pela irmã, em virtude de seu êxito masculino e mesmo familiar. Numa noite, porém, Jonas, bêbado, possuiu a cunhada e ela, movida pela gratidão pelo único indivíduo que a viu como mulher, passa a arranjar meninas para o apetite dele. Lembre-se que, na continuidade desse gesto, Rute deságua o ressentimento que tem de Senhorinha.

Anjo Negro trata o problema de duas maneiras distintas. Virgínia havia roubado o namorado de uma prima que, desesperada, se enforca. A tia, em vingança, entrega-a ao negro Ismael, para que seja violada. Consuma-se o casamento e Elias, irmão branco (de criação) de Ismael, possui a cunhada. A peça coloca, assim, duas relações incestuosas — primas com o mesmo homem, e dois irmãos (embora de criação) com a mesma mulher.

Em *A Falecida* sabe-se que Glorinha havia nutrido interesse, no passado, por Tuninho, que depois se casou com a prima Zulmira. Em contrapartida, Zulmira, que foi vista pela prima em companhia do amante, desenvolve contra ela um sentimento de despeito e de revanche. Já *Perdoa-me Por Me Traíres* dramatiza o amor de dois irmãos pela mesma mulher. Enquanto Gilberto pede perdão a Judite porque ela o trai (dostoievskianamente, ele não representa o absoluto que a impediria de agir assim), Raul, livrando-se do amor que o atormenta, obriga-a a tomar veneno.

O amor de duas irmãs pelo mesmo homem adquire ressonância mais profunda em *Os Sete Gatinhos*, porque nasce não de rivalidade familiar, consciente, mas de fatalização que tem raízes na inconsciência. As irmãs Silene e Aurora prendem-se a Bibelot, e ele deseja manter a primeira em casa e a segunda na zona. Nenhum dos três está a par da situação criada e, quando ela é descoberta, Aurora sacrifica Bibelot. Haveria inclinação idêntica, fatal, incestuosa, em pessoas da mesma família, e não apenas o desejo de se auto-afirmarem.

O entrecho de *Beijo no Asfalto* introduz outra variação: Arandir sente-se atraído por Dália, sua cunhada, ao surpreendê-la tomando banho. A ética rigorosa de Arandir o obrigaria a não extravasar nenhum desejo, depois dessa simples cena. É Dália, por outro lado, que se interessa pelo cunhado, e não se vexa de ir ao encalço dele, no hotel em que está escondido, quando a irmã Selminha abdica de apoiá-lo. Na peça, porém, Nelson estava mais preocupado em pintar a absoluta solidão do herói do que o possível enredamento com duas irmãs.

Bonitinha, Mas Ordinária não se contenta com um só exemplo desse estranho amor. Primeiro, Edgard mostra inclinação por Aurora, e depois se apaixona por Ritinha, irmã dela. Em outra linha do texto, Peixoto está casado com Teresa e, efetivamente, gosta da cunhada Maria Cecília. Diferentemente de *Vestido de Noiva*, os cunhados têm uma relação amorosa, em que Peixoto empresa uma curra para Maria Cecília, e ela o chama de Cadelão. A mórbida ligação só termina pela morte: Peixoto assassina Maria Cecília e se suicida, pondo termo ao inferno em que viviam.

O tema é o principal de *A Serpente*, a última peça escrita por Nelson. A circunstância de que ele o elevou à situação de protagonista, após tantos tratamentos, comprova o valor que lhe atribuía. Entrevista concedida ao *Jornal da Tarde* revela que o dramaturgo alimentava a história há várias décadas. Declarou ele:

> Um autor sempre tem mais de uma peça na cabeça. Fica adiando esta ou aquela e a ordem cronológica acaba não sendo tão cronológica assim. É mais um arbítrio do autor. Quando eu ia fazer o *Vestido de Noiva* já tinha *A Serpente* na cabeça. Optei pelo *Vestido*, que foi decisivo na minha carreira teatral. Podia ter feito *A Serpente* logo depois, mas fiz *Álbum de Família*. Depois saiu o *Anjo Negro*. O interessante é que meu interesse pela *Serpente* sempre foi profundíssimo[5].

Pondo de lado o enventual propósito publicitário da declaração, o certo é que o tema apareceu, transfigurado, em *Vestido de Noiva*, e se diluiu em sete outras peças. Em *A Serpente*, não é mais uma irmã que rouba o namorado da outra. No passado, Guida e Lígia haviam feito pacto de morte, mostrando seu grande vínculo. Apaixonaram-se mais tarde, e o casamento foi celebrado no mesmo dia e hora. Os dois casais moravam no mesmo apartamento, dividindo quartos contíguos, num testemunho de amizade rara.

Enquanto Décio e Lígia vão separar-se, por causa da impotência do marido, Paulo e Guida desfrutam contínua lua de mel. Ciente do drama da irmã, Guida lhe oferece uma noite com Paulo. E a dádiva generosa, contrariando os roubos dos outros textos, gera a tragédia final. Paulo desliga-se paulatinamente de Guida e se prende à cunhada, que por sua vez se apaixona por ele e descobre um sentido na vida. O conflito caminha, ambiguamente, até o final, quando Paulo, cedendo a incontrolável impulso interior, joga a mulher do alto do edifício, e a amante, por não suportar a culpa, denuncia o crime. A última reflexão do dramaturgo sobre o tema o fez chegar ao assassínio (o atropelamento o evitou, em *Vestido de Noiva*) e ao horror que ele provoca, impedindo que o casal adúltero desfrutasse em paz o amor.

A intuição ficcional levou Nelson a pintar, permanentemente, a frustração feminina, conseqüência da sociedade machista brasileira. Ele não fez proselitismo, não levantou a bandeira de reivindicações feministas: limitou-se a fixar o fenômeno, e o espectador que tirasse as suas conclusões. Até em entrevistas o dramaturgo referiu-se ao tema, de maneira polêmica, provocando ondas de reconhecimento ou de protesto. À revista *Manchete*, Nelson declarou, certa vez, que "em todos os tempos a mulher é menos realizada que uma cutia da Praça da República"[6].

---

[5] *Jornal da Tarde* de 20 de outubro de 1978.

[6] "Anjo e Demônio em Nelson Rodrigues", reportagem de Elias Fonseca, *Manchete*, 2 de fevereiro de 1974.

Lídia é a esposa oprimida de Olegário, em *A Mulher Sem Pecado*. No delírio de posse, o marido persegue-a por doentia suspeita, tornando o cotidiano um inferno. A origem humilde de Lídia é outro fator a colocá-la em situação de inferioridade. Ao fugir de casa com o motorista, no desfecho, ela não se realiza numa decisão superior: apenas se liberta do inferno em que o matrimônio opressor a havia circunscrito. Não passava um dia sem que ela desejasse a morte de Olegário e, no domínio da fantasia erótica, sonhava que a seviciassem em lugar deserto.

Alaíde, protagonista de *Vestido de Noiva*, pode ser considerada uma espécie de Bovary carioca. A insatisfação leva-a a roubar os namorados da irmã e o marido, Pedro, foi a última conquista. Essas vitórias, porém, não a realizam, e ela sabe que está na iminência de perdê-lo. O atropelamento que a vitima tanto pode ser mero acidente como suicídio, inconsciente ou voluntário. Na alucinação, Alaíde revela seus desejos profundos, e o fascínio maior é pela vida aventurosa de Mme. Clessi, mundana do princípio do século, assassinada por um adolescente de 17 anos. A frustração da realidade prosaica impele a heroína, no subconsciente, a identificar-se com a imagem da prostituta, cujo diário descobriu no sótão da casa.

Jonas, de *Álbum de Família*, tacha a mulher Senhorinha de fria. O comportamento dele, desvirginando adolescentes, embora se escude na vingança por ter surpreendido o adultério da mulher e traia evidente conotação incestuosa, adquire repulsivo arbítrio machista. Irrealizada com o marido, Senhorinha inclina-se para a relação incestuosa com o filho louco Nonô — escapada natural das frustrações femininas. Tia Rute, irmã de Senhorinha, escraviza-se aos desígnios de Jonas, por não ter encanto sexual, arma que dá certo poder à mulher, em nossa sociedade retrógrada.

Em *Anjo Negro*, Virgínia sente-se violada diariamente por Ismael, que a isola do mundo, impedindo que homens brancos a vejam e elevando, de ato para ato, o muro da casa em que residem. Quando o cerco se rompe, pela presença inesperada de Elias, irmão cego de criação de Ismael, não se pense que Virgínia se realiza: ele a possui como prostituta. Persiste a condição inferior da mulher.

A relação de D. Eduarda e Misael, em *Senhora dos Afogados*, obedece aos mesmos cânones insatisfatórios. Ao assassinar a prostituta que desejava as primícias de seu leito nupcial, Misael revelava, simbolicamente, que o matrimônio implica o relacionamento carnal frio. Relegada ao papel de "esposa", D. Eduarda procura compensar-se no abandono incestuoso ao Noivo de sua filha, que afinal se sabe ser filho de Misael e da prostituta. E, na fuga para o bordel, nem se consuma o ato amoroso.

As primas de Dorotéia erigiram a frustração até em motivo de orgulho. Na noite do casamento, todas as mulheres da família sentem a náusea, indisposição que simboliza o afastamento (repúdio?) do homem. Viúvas, a casa nem tem quartos, para que desapareça a privacidade. Move-as a vergonha, por saber que, debaixo da roupa, há um corpo nu. Dorotéia teria desfeito o círculo opressor, descobrindo a existência do homem. Mas precisou prostituir-se e perdeu um filho. Resta-lhe a solidão. Para que se apazigúe numa espécie de morte, inocula no rosto chagas desfiguradoras. O apodrecimento junto da prima D. Flávia é o que lhe reserva o destino.

É claro que a frustração distingue a rápida passagem terrena de Sônia, protagonista de *Valsa n.º 6*. Vitimou a heroína adolescente a força opressora do homem. O velho médico, presa de contradições eróticas, apunhalou-a. Até o abandono romântico do primeiro amor lhe foi negado.

Ao entrar no domínio mais realista da tragédia carioca, Nelson deveria erigir o tema da frustração feminina em signo imediatamente apreensível pelo espectador. Zulmira, Bovary suburbana, decepcionou-se sexualmente com o marido Tuninho, e o olho acusador da prima Glorinha a impede de prosseguir a aventura do amante. A pobreza a conduz a um médico desqualificado, que não diagnostica a tuberculose fatal. Zulmira tenta compensar a existência descolorida com um enterro de luxo, apoteose vingadora de tanto infortúnio. E até a última aspiração lhe é recusada: Tuninho, desforrando-se ao se saber traído, dá à mulher o mais barato enterro.

Judite, de *Perdoa-me Por Me Traíres*, adora, no seu bovarismo, meninos na idade das espinhas (atração semelhante à de Mme. Clessi, em *Vestido de Noiva*). A falta de sentido dos relacionamentos a faz entregar-se até por um "bom dia". Assassina-a, também, a opressão do homem. O cunhado obriga-a a ingerir veneno. Continua, na mulher, a trajetória de vítima.

É incrível como são frustradas todas as mulheres de *Os Sete Gatinhos*. Gorda, a mãe, liberta-se das insatisfeitas fantasias eróticas, fazendo, nas paredes do banheiro, desenhos obscenos. Para que ao menos a caçula se case com véu e grinalda, prostituem-se as outras irmãs. Nenhuma se realiza sentimentalmente e Arlete, para sentir-se menos prostituta, se entrega ao lesbianismo. Só nessa peça começa a aparecer o trabalho feminino, além do doméstico. Ele é tão mal remunerado que Aurora se prostitui, para completar o orçamento necessário.

Celeste, de *Boca de Ouro*, confessa-se fracassada. Na segunda versão que se apresenta dela, está patente o bovarismo: entregou-se ao homem que prometeu levá-la à Europa, para ver a Grace Kelly (plebéia que realizou o sonho de desposar um príncipe encantado...). Menciona-se a frieza de Celeste e o velho ressentimento, por ter estudado em graciosa vaga de colégio grã-fino. As próprias grã-finas se aproximam de Boca de Ouro movidas por certo bovarismo: o bicheiro talvez preenchesse sua insatisfação. E elas acabam humilhadas. D. Guigui, cuja narrativa compõe os três atos, acomodou-se também a um casamento de conveniência, frustrada pelo abandono de Boca de Ouro.

O testemunho da opressão masculina prossegue em *Bonitinha, Mas Ordinária*. O presidente da comissão de inquérito possuiu Ritinha, com a promessa de absolver a mãe, acusada de haver praticado desfalque. A condenação obrigou Ritinha a prostituir-se, para pagar a dívida e sustentar a família. Na peça, em que, apesar de tudo, Nelson introduz um dos únicos desfechos otimistas, Ritinha reserva para Edgard o primeiro prazer sexual que sentirá, porque nem essa gratificação a satisfizera. A mãe e as irmãs são vítimas da brutalidade do homem. E a esposa do milionário Werneck tem a passividade das mulheres resignadas.

O universo feminino de *Toda Nudez Será Castigada* não se altera. Geni está marcada pela frustração, desde que a mãe a amaldiçoou. A condição de prostituta estigmatiza-a como pária social e o casamento posterior com o milionário Herculano não cura as feridas da vida inteira. Veja-se, aliás, o grande número de prostitutas, entre as personagens de Nelson. Frustra-se Geni, ainda uma vez, no amor incestuoso pelo enteado. E daí o suicídio, ponto final na sucessão de malogros. Em outro ângulo, as tias, mulheres irrealizadas, compensam-se através dos afetos possessivos dispensados ao sobrinho. Herculano, bêbado, deixa escapar que a mulher, de quem é viúvo, era uma chata sexual, sinônimo de frigidez que ele não superou.

Joice, a jovem protagonista de *Anti-Nelson Rodrigues*, escapa do estigma das personagens femininas do dramaturgo. Escrita depois de quase dez anos de silêncio, a peça nasceu de motivação diferente das demais, e é possível que Nelson tenha querido fazer uma personagem em tudo positiva. Joice, de fato, pode ser considerada perfeita, até na deliberada entrega a Oswaldinho, movida apenas por amor. De outro lado, contudo, Tereza não solicita ao marido nada para si, nem se importa que ele tenha amantes. Equilibra a frustração matrimonial concentrando toda a afetividade, incestuosamente, no filho.

Frustram-se as duas protagonistas de *A Serpente*. Lígia, inicialmente, porque o marido Décio não a desvirginou. E Guida, depois, porque perde o marido Paulo para a irmã. Os desapontamentos não terminam aí. Quando Paulo assassina Guida, Lígia sabe que não tem mais futuro ao lado dele. Denuncia-o publicamente, sem dúvida para apaziguar o remorso. A "crioula das ventas triunfais", que vence a impotência de Décio, define-se como objeto sexual, não se podendo afirmar que encarne alguma plenitude de realização.

Insisti na narrativa da frustração feminina, porque ela acompanha, sistematicamente, o destino da mulher, numa sociedade comandada pelo homem. Em regra, as mulheres rodriguianas não se constroem numa profissão. Esse problema nem é cogitado, no mundo patriarcal que instiga a imaginação do dramaturgo. Mas a frustração estende-se às personagens masculinas e passa a ser traço distintivo da natureza humana.

Cinco peças incluem loucos, no rol das personagens. Considerando-se que não são criaturas muito difundidas, na dramaturgia, porque se fixam numa característica que não se altera e não evolui, é o caso de esquadrinhar a preferência de Nelson. Em seu universo de mórbidos, evidentemente, haveria lugar certo para os alienados. E o gosto não se mostra gratuito.

D. Aninha, doida pacífica de *A Mulher Sem Pecado*, não diz uma só palavra. Fica os três atos a enrolar um paninho. Se ela não exemplificasse, pela própria presença, o absurdo da existência, tem a função de justificar, pela hereditariedade, a obsessão doentia do filho Olegário em comprovar o adultério da mulher.

Nelson às vezes subordina a demência ao choque produzido por uma situação terrível. Em *Álbum de Família*, por exemplo, Nonô enlouquece depois da experiência incestuosa com a mãe. Banido da realidade censora, ele vive a rondar a casa, nu, exprimindo-se por uivos. A avó de *Senhora dos Afogados* viu o filho Misael assassinar a prostituta e, pelo horror sentido ou para escapar à responsabilidade, refugiou-se na loucura. A alienação rompe as exigências da realidade.

Tia Odete, de *Perdoa-me Por Me Traíres*, concentrou a sua loucura no procedimento de não sentar nunca (Ivonete, a *Viúva, Porém Honesta*, se identificará pela mesma característica). Tivera ela consciência do amor do marido Raul pela cunhada, ou preferiu desligar-se de tudo, diante do crime que ele praticou? Silenciosa, durante a peça inteira, abre pela primeira vez a boca para dizer "meu amor", ao acalentar o marido que acaba de matar-se. Por último, D. Berta, em *Bonitinha, Mas Ordinária*, fixouse na monomania de andar de costas, desde que a comissão de inquérito concluiu pela sua responsabilidade no desfalque. O peso do sofrimento é tão grande que a única forma de suportá-lo consiste em entregar-se à inconsciência.

As tias constituem outro núcleo expressivo da dramaturgia rodriguiana. Irrealizadas sempre, costumam dar cor de Brasil antigo às tramas. Tia Assembléia, de *Viúva, Porém Honesta*, diz palavrão em frente ao espelho, procedimento semelhante ao da mãe de *Os Sete Gatinhos*, que escreve nomes feios e faz desenhos obscenos nas paredes do banheiro. A outra Tia Solteirona de *Viúva* delicia-se no desejo de ter 3.500 amantes. O número impraticável coloca o problema fora da realidade.

Já se mencionou Tia Rute que, em *Álbum de Família*, realiza-se em arranjar adolescentes para o cunhado, depois que ele a possuiu uma vez. A tia e as primas solteironas de *Anjo Negro* são mulheres marginalizadas. Nutre-as o propósito de vingança de Virgínia, por ter ela roubado o namorado daquela que se enforcou. O sexo reprimido leva uma das primas a externar-se em poses eróticas, numa explosão incontida de anseios íntimos.

As primas D. Flávia, Carmelita e Maura reprimiram inapelavelmente o sexo, em *Dorotéia*. Um jarro desperta, simbolicamente, a presença masculina, e o jeito é D. Flávia suprimir, também de forma simbólica, as primas que se deixaram seduzir pelo sopro de vida. Dorotéia apaga em si qualquer vestígio de sexualidade.

Em *Toda Nudez Será Castigada*, as tias desempenham papel fundamental, que é o de conselho de deliberação familiar. Elas se apossam da educação de Serginho, motivo mais do que suficiente para explicar a homossexualidade do menino. Seu processo de má-fé inconsciente determina uma crença incomum. Convencidas de que o irmão Herculano deva casarse com Geni, quando uma menciona que ela foi da zona, a outra corrige, firmemente, que era virgem, e ameaça internar a irmã por arteriosclerose. Não fosse patético, esse apego a valores tradicionais pareceria cômico.

Talvez por ter permanecido a vida inteira nas mãos de médicos, Nelson não poderia ignorá-los em seu teatro. Os de *Vestido de Noiva*, à volta da mesa de operação, exprimem-se com objetividade antológica, signo da mais seca frieza profissional. O estado de choque de Alaíde é até motivo de alívio para um: a paciente não sente nada, está imune à dor.

Vários nomes de médicos não escondem o propósito satírico. Chamase Dr. Lambreta, em *Viúva, Porém Honesta*, o médico da família há 45 anos. O psicanalista Dr. Lupicínio e o otorrino Dr. Sanatório são especialistas em sexo, junto da ex-cocote Mme. Cri-cri (corruptela, talvez, de Mme. Clessi, de *Vestido de Noiva*). O Dr. Lambreta, ligado à família há tantos anos, evoca o médico assassino de *Valsa n.º 6*, o fauno atraído pela vitalidade adolescente de Sônia.

O diagnóstico incorreto e o erro clínico estão presentes na ação dos médicos. Dr. Borborema (outro nome caricatural), de *A Falecida*, enxerga uma simples gripe em Zulmira, que morrerá logo depois, de tuberculose galopante. E o médico de *Perdoa-me Por Me Traíres* mostra imperícia num aborto, provocando a morte da paciente.

O médico de *Toda Nudez Será Castigada* desempenha a função de conselheiro científico familiar, em contraponto ao padre, conselheiro espiritual. Nelson reservou para ele, também, um racionalismo humanista, que não deixa de ironizar. A princípio, o médico emite um conceito que externa a visão do próprio dramaturgo:

> É o homem, sempre o homem, Herculano, não há, nunca houve o canalha integral, o pulha absoluto. O sujeito mais degradado tem a salvação em si, lá dentro.

Ao sentenciar que o estupro de Serginho significou "o ponto de partida para todo um processo de vida", o médico não sabia que o jovem estava começando a abraçar o homossexualismo.

Muitos signos da realidade têm para Nelson aspecto repulsivo. Na melhor das hipóteses, são apenas estranhos. A tônica da morbidez é o denominador comum dessas exteriorizações. O chofer Umberto de *A Mulher Sem Pecado* confessa, por exemplo, que precisa insultar a mulher, quando gosta dela.

Oswaldinho, de *Anti-Nelson Rodrigues*, tem dois olhos diferentes. "Seu" Noronha chora por um olho só, em *Os Sete Gatinhos*. Um homem de seis dedos viola, em *Anjo Negro*, uma prima de Virgínia. Haveria premissas escatológicas, em algumas dessas caracterizações?

Nelson não poupa as personagens de problemas físicos. Sofre de elefantíase o avô que oferece a neta, em *Álbum de Família*. Em *Anjo Negro*, sente-se por toda parte a transpiração do negro Ismael. Flácida e velha, a dona do bordel de *Senhora dos Afogados*, mãe da prostituta assassinada, ostenta pernas grossas e gazes manchadas lhe envolvem as canelas. Gorda (apelido da mãe de *Os Sete Gatinhos*) tem varizes e suor azedo. Preto informa que a mãe de Boca de Ouro sofreu de bexiga e suava muito. Menciona-se a morrinha das tias de *Toda Nudez Será Castigada*. Leprosos são evocados em *Dorotéia* e *Bonitinha, Mas Ordinária*.

A falta de auto-estima não transparece apenas nos atos extremos de suicídio. A cada momento, uma personagem sente necessidade de punição. Em *Os Sete Gatinhos*, manifesta-se várias vezes o problema: Noronha deseja ser chamado de contínuo; Aurora, ao entregar-se, quer que Bibelot a xingue e lhe bata na cara; e Dr. Bordalo, no impulso de possuir Silene, adolescente que viu nascer, pede a Aurora, irmã dela, para cuspir-lhe no rosto.

Bonitinha, Mas Ordinária desfila casos semelhantes. Dr. Werneck diz a Ritinha para dançar nua: "Mas antes, me xinga! me dá na cara!" A velha, na festa alucinada de Werneck, havia também dito que lhe cuspissem na cara. Na curra de Maria Cecília, o Negro provoca: "Ou tu me acha negro? Então, me xinga de negro!". As personagens têm consciência ou intuição de culpas, expiando-as nesse procedimento masoquista.

A maioria dos protagonistas de Nelson suporta uma carga de aniquilamento que os aproxima do herói expressionista. Na tragédia grega, pesa sobre o indivíduo uma fatalidade, que o faz passar de um estado bom inicial a um estado mau final. Abate-se sobre ele o Destino, brincando ironicamente com as ilusões da aventura terrestre. Até seu último dia de vida, nenhum herói trágico pode acreditar que tenha sido feliz. A mão impiedosa da Moira ali está, para apontar-lhe a vacuidade do poder enganoso. De Prometeu a Édipo, de Agamenon a Hipólito, de Ajax a Penteu, todos são vítimas de um arbítrio superior, contra o qual nada pode fazer a frágil aspiração humana. Só Orestes liberta-se da cadeia ancestral de crimes, no momento em que os deuses se compõem para criar o Aerópago e a Justiça passa a reger os relacionamentos. Mesmo depois de matar a mãe Clitemnestra, em *As Coéforas*, que havia assassinado seu pai Agamenon, na peça que leva o nome dele, Orestes se torna finalmente um homem livre, em *As Eumênidas*. Ésquilo evoluiu da terrível religiosidade primitiva ao racionalismo dos atos decididos entre homens.

O herói expressionista tem com o trágico o parentesco da fatalidade, que o abate irremediavelmente. Apenas, a fatalidade vem do íntimo, força avassaladora que o arrasta para o abismo (é bem essa a realidade, não recurso de expressão). O homem carrega dentro de si demônios que, se liberados, o perdem para sempre. A vida arrasta-se em equilíbrio instável, até que, acionada a fera que habita nele, domina-o a vertigem do aniquilamento. Esse é o instante da liberação das reservas irracionais do indivíduo, superando a capacidade de conter a conduta pelo raciocínio disciplinador. O protagonista de *Da Manhã à Meia-Noite*, de Kaiser, parece-me o exemplo típico da focalização expressionista: bancário irrepreensível, pratica um desfalque e, numa jornada, vai ao suicídio, tudo sob o pretexto errôneo de que uma bela mulher o convidara para uma aventura extraordinária, fora dos limites permitidos por suas parcas posses. Outra figura expressionista é o professor severo de *O Anjo Azul*, filme de Sternberg. A visão perturbadora de Lola dissolve a sua rigidez e, degradado socialmente, resta-lhe o papel de objeto dos caprichos dela, até a perda final. Cabe lembrar que, em pleno expressionismo, a psicanálise já havia chamado a atenção para os desejos reprimidos que, muitas vezes, comandam inconscientemente a ação humana [7].

Nelson não conhecia o teatro expressionista, inacessível em português (efetivamente, embora seu nome conste como tradutor até do inglês, ele só lia espanhol, língua em que se divulgaram textos do norte-americano Eugene O'Neill, herdeiro daquele movimento de origem alemã). Por interposto autor e provavelmente por causa do cinema, pode-se afirmar que Nelson absorveu as características de uma escola ainda em pleno vigor na década de vinte, época de sua formação. Mais que em influência direta, acredito em clima de gerações, que se comunica de um país a outro, mesmo que não se processe intercâmbio efetivo. (Lembro, a propósito, minha experiência pessoal: na Belo Horizonte dos anos da segunda Grande

---

7. O expressionismo estendeu-se na Alemanha, particularmente, no período de 1910 a 1924. Entretanto, elementos expressionistas podem ser apontados já na tragédia grega, e a corrente subsiste em características que chegam aos nossos dias. A obra de Freud começou a ser publicada em fins do século passado (*A Interpretação dos Sonhos*, 1899), cobrindo sobretudo as primeiras décadas deste século (*Psicopatologia da Vida Cotidiana*, 1904; *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, 1905; *Totem e Tabu*, 1913; etc. etc.), até a sua morte, em 1939.

Guerra, respirava-se a atmosfera do existencialismo, antes que seus autores se tornassem familiares ao provinciano grupo literário de então.)

Os traços marcantes do expressionismo distinguem o primeiro protagonista de Nelson — Olegário, de *A Mulher Sem Pecado*. Mórbido, obsessivo, ele finge paralisia, para testar a fidelidade de Lídia. Vivendo em paroxismo, Olegário é sequioso de absoluto, a ponto de achar que todos os homens deviam ser mutilados. No delírio, imagina uma situação absurda, em que nunca sairiam do quarto ele, a mulher e o suposto amante. Não dominando o passado de Lídia, como saber onde voavam seus pensamentos? Incapaz de um compromisso menor com a realidade, predestinado, Olegário só pode apaziguar suas contradições no suicídio. A vocação de abismo determina o comportamento inteiro desse alucinado. Trata-se de um ciumento metafísico, que não precisa de nenhum indício exterior para dar largas à imaginação. O ciúme vem da própria existência do outro, ser independente, desligado da sua carne e do seu espírito.

Alaíde, protagonista de *Vestido de Noiva*, enovela-se em complicações, até o desenlace, vítima de acidente fatal. Sua caminhada é vertigem, sem que a lucidez lhe retificasse os passos. Ao liberar-se das amarras do consciente, a alucinação a põe no encalço de Mme. Clessi, mundana assassinada pelo adolescente de 17 anos. Sempre a atração do desconhecido, o gosto da aventura, a recusa do prosaísmo cotidiano. Alaíde não poderia envelhecer normalmente, à maneira da pacata classe média. A maldição marca mais esse destino de predestinada.

Em *Álbum de Família*, o protagonista Jonas pertence à aristocracia rural, que lhe confere poder privilegiado no meio. A descoberta do adultério da mulher, ao invés de levá-lo ao suicídio, como Olegário, autoriza-o a dispensar quaisquer vetos morais, na satisfação dos apetites. Impossibilitado de amar a filha Glorinha, substitui-a por sucessivas meninas, que engravida. E, antes que ele a possua, por último, o filho Guilherme a sacrifica. Jonas acaba sendo assassinado pela mulher Senhorinha — termo de uma vida vertiginosa, fatalizada para o aniquilamento.

É igualmente paroxístico o destino de Ismael, protagonista de *Anjo Negro*. Amaldiçoado pela mãe, porque renega sua cor negra, ele não poderia ter o itinerário do comum dos mortais. Assiste ao assassínio dos filhos negros pela mulher branca Virgínia, não o impedindo porque o crime os unia ainda mais. Depois, ele mata o irmão branco (de criação) Elias, que seduziu Virgínia. E se envolve em estranha relação com a enteada, até que, acumpliciado à mulher, a encerra em mausoléu transparente. Ismael fechara-se em seu mundo, e o isolamento voluntário está simbolizado na casa cujos muros se elevam, na passagem de ato para ato.

Réplica de Jonas, de *Álbum de Família*, Misael Drummond, protagonista de *Senhora dos Afogados*, pertence também à classe financeiramente privilegiada. Se o fazendeiro seria candidato ao Senado Federal, o juiz Misael aspiraria ao cargo de ministro. Na trilogia *Oréstia*, de Ésquilo, são sucessivamente protagonistas Agamenon, Electra e Orestes. A trilogia *Electra Enlutada*, de O'Neill, observa esquema semelhante, embora Electra tenha a última palavra. Reduzindo a trilogia a uma só tragédia, Nelson precisaria modificar a estrutura da história, e Misael não é assassinado na primeira parte, destino de seu modelo Agamenon. O dramaturgo prolonga-lhe a existência, para que, independentemente das culpas ancestrais, se cumpra seu destino trágico. Há 19 anos, Misael assassinou a prostituta que desejava a primazia de seu leito nupcial. O Noivo, fruto da ligação espúria, cuja sobrevivência ele ignorava, torna-se o elemento perturbador da família, conquistando a filha Moema e a mulher D. Eduarda. Misael não é morto pela mulher, como nas versões anteriores, mas a suprime, decepando-lhe as mãos. Após tantas mortes, tendo confessado o crime da prostituta, Misael encontra a calma para também expirar.

Dorotéia, papel-título do texto seguinte, teve a vida desvairada da mulher que fugiu ao círculo da família, acabando por prostituir-se. Ao perder um filho, só pela violência se separou do cadáver: do contrário, ele teria permanecido sempre a seu lado. Natureza radical, Dorotéia passa do pecado à procura da purificação absoluta. Busca o convívio das primas que aboliram a presença masculina, liberta-se de todo o passado e acolhe no rosto as chagas que afugentarão o mal. Coroa essa renúncia ao mundo uma forma de Morte: o apodrecimento junto da prima, D. Flávia.

Que fatalização distinguirá a vida breve da adolescente Sônia, protagonista de *Valsa n.º 6*? Como as jovens de sua idade e dos anos em que foi escrito o monólogo (1951), ela se alimenta de sonhos poéticos. O namorado, a família, o piano, os temores naturais povoam a mente que desperta para o mundo. Entretanto, à espreita está o velho médico, para assassiná-la de forma absurda. A morte colhe-a, antes que ela tenha tempo de construir a maturidade. O velho médico, expresso apenas por meio das palavras de Sônia, é um desses seres obscuros, que descansam no crime a inclinação louca por uma menina.

Ingressando no território da tragédia carioca, Nelson não afrouxou a caracterização das personagens. Zulmira, *A Falecida*, participa do mesmo universo tenso dos outros protagonistas. Cabe considerá-la uma enamorada da morte, pela obstinação com a qual corre ao seu encalço. Heroína expressionista, Zulmira entregou-se a Pimentel sem uma palavra prévia de sedução, num banheiro de sorveteria da Cinelândia. Faltou ao gesto qualquer consideração racional: forças interiores, escuras, incontroláveis, aceitaram o desvario do puro abandono do sexo. A fantasia do enterro de luxo obedece a idêntico impulso irracional, por mais que se ligue a motivos míticos. A compulsão autodestrutiva comanda o destino de Zulmira. Já Tuninho, seu marido, atinge o paroxismo da solidão, confrontando-se, no afã de uma aposta impossível, com a massa do estádio de futebol.

O desvario expressionista é comum a várias personagens de *Perdoa-me Por Me Traíres*. Raul amara a cunhada e obrigou-a a tomar veneno. Criou a sobrinha para si, e só lhe confessou amor, que não teria o apaziguamento da posse, diante da certeza de que se mataria. Gilberto, irmão dele, carrega a mesma natureza especial. Consciente do abismo em que vivem todas as criaturas, não recrimina a mulher que o trai, mas lhe pede perdão. Ele o imperfeito, que não a satisfaz, justificando aquele adultério indiscriminado, de conotação irracional. Glorinha, a sobrinha, atrai-se pelo bordel — maldição de natureza escura. E o deputado Dr. Jubileu de Almeida chega ao clímax do prazer solitário, ao lado da menina, enunciando um ponto de Física. O substrato genérico é a vocação do aniquilamento.

Nem a "farsa irresponsável" *Viúva, Porém Honesta*, com a qual Nelson revida os ataques da crítica, escapa dessa loucura vertiginosa. Ivonete, que prevaricou quatro vezes, na noite de núpcias, torna-se viúva impoluta, a ponto de não sentar. Seu pai, o Dr. J.B. de Albuquerque Guimarães, diretor de *A Marreta*, o maior jornal do Brasil, está caracterizado como "gângster da imprensa, a mascar o charuto da sua sórdida prosperidade". Capitalista amoral, montado no prestígio do poder econômico e na pressão exercida pela imprensa (nomeia ministro até por telefone), prenuncia o Dr. Werneck, de *Bonitinha, Mas Ordinária*. E Dorothy Dalton (nome de estrela do cinema mudo), o crítico teatral efeminado, que Nelson escolheu para alvejar especialmente, é foragido do Serviço de Assistência aos Menores e morre atropelado, "segundo uns, por um papa-fila, segundo outros, por uma carrocinha de chica-bom".

A figura patética de "Seu" Noronha, de *Os Sete Gatinhos*, traça-lhe o destino terrível de ser assassinado pelas filhas. Contínuo da Câmara dos Deputados, recebendo salário miserável, ele vê a família esfacelar-se, a seus pés. Impotente para assegurar a honesta sobrevivência dos seus, Noronha refugia-se no sonho ilusório de conseguir o que julga a plena realização da caçula. O desvario toma conta de tudo, ditando-lhe o sacrifício. Nas jovens que matam o pai percebe-se também a irreprimível vocação do abismo.

O Boca de Ouro, papel-título da peça seguinte, é poderoso bicheiro da Zona Norte carioca. Drácula de Madureira, Rasputin suburbano, denuncia nos próprios epítetos a personagem talhada para uma vida de moldes fatais. A lenda o dá como nascido em pia de gafieira. Muitos crimes lhe são atribuídos. A atividade ilegal sublinha-lhe o cotidiano perigoso, em que poderá ser alvo de punição ou vingança a qualquer instante. Põe termo à trajetória de maldição um crime de que ele é vítima quase fortuita. No gosto sádico do dramaturgo em pintar a miséria total do protagonista, o cadáver nem ostenta a boca de ouro, símbolo do ilusório poder: ele está desdentado. Nem boca, nem caixão de ouro — apenas a imagem do completo abandono.

Arandir, protagonista de *O Beijo no Asfalto*, cumpre a caminhada do equívoco, até o aniquilamento final, imposto pela sociedade. Os outros não admitem a pureza do beijo dado na boca de um moribundo, que o pediu. É necessário conspurcar tudo: se ninguém é inocente, eu me eximo de meu pecado. Esse raciocínio conduz ao sacrifício de Arandir, assassinado pela coletividade, que utilizou a mão do sogro. A inevitabilidade do mal preparou o crime de um homem bom. E o sogro Aprígio padece de semelhante mergulho no vazio. Matou o genro não por motivo supostamente nobre — a salvação da honra familiar, mas porque o amava e não conseguia conviver com seu próprio homossexualismo confessado. Mais um arrastado na voragem existencial.

Edgard e Ritinha, protagonistas de *Bonitinha, Mas Ordinária,* a única tragédia carioca de desfecho otimista, deveriam percorrer caminho inverso. De fato, eles partem de um início caótico, para chegar ao domínio positivo de suas vidas. Nesse sentido, são o contrário de outros protagonistas, que terminam em caos. Nelson estaria abdicando de seu mundo, porém, se outras personagens não o encarnassem, na peça. Poucas vezes, aliás, o dramaturgo traçou com tanta nitidez o perfil de suas criaturas abissais.

Dr. Werneck é a primeira delas. Ele sintetiza, melhor do que outra qualquer, os donos da vida, milionários que oscilam entre dois pólos antagônicos. Num, todo-poderoso, não vê barreira à concretização de seus desejos, sobretudo de natureza sexual. O desregramento confunde-se com a ânsia e a sensação do poder: qualquer veto admitiria a existência de uma instância superior, a comandá-lo sempre. Por isso Werneck entrega-se à plena satisfação do instinto, promovendo até uma curra de meninas. No outro pólo, paralisa-o a consciência do efêmero, esvaziando o sentido de todas as aventuras. Ele só se apazigua, afinal de contas, quando a mulher o conforta, ao reconhecer que no fundo é bom.

Ciente de que as irmãs de Ritinha perderam a virgindade, na sua festa alucinada, Werneck acha o problema secundário, em face do progresso da Medicina. Uma intervenção cirúrgica deixaria as meninas mais virgens do que antes. E ele está ali, para pagar tudo — orgulhosa manifestação do poder financeiro. No estribilho "Eu pago!", é fácil perceber o eco de Aberlado, protagonista de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade. Nelson admitia a coincidência, tendo-me assegurado, porém, que desconhecia o texto pioneiro, com o qual entrou em contato quando da temporada do elenco do Teatro Oficina no Rio de Janeiro, em 1968.

A finitude da vida justifica o desespero de Werneck. Proclama ele, para a platéia perplexa:

> Um momento. Quero dizer o seguinte. Cala a boca. Esse negócio de guerra nuclear. Sei lá se daqui a 15 minutos. 15 minutos. Vou levar um foguete russo pela cara. Estou dando adeus. Adeus à minha classe, ao meu dinheiro. Estou me despedindo. Posso ser, de repente, um Hiroshima. Hiroshima, eu. Eu, Nagasaki. Portanto, hoje vale tudo! tudo!

A fórmula dostoievskiana "Se Deus não existe, tudo é permitido" converte-se em "Se não comando o meu destino, tudo é permitido". Incapaz de reger completamente a sua ação, pela força de motivos incontroláveis (entre os quais o próprio irracionalismo), o homem vive a deblaterar no vazio, até que chegue a morte. A existência assim concebida significa vertigem, muito próxima da trajetória do herói expressionista.

Werneck não se destrói na voragem, por causa do fundo cristão do dramaturgo. Depois de toda a orgia, ele retorna ao regaço da mulher, que o reequilibra para a nova jornada. Verdadeira mãe consoladora, D. Lígia perdoa os desmandos de Werneck. Na rua, ele ousa tudo. Em casa, curva-se à autoridade moral da mulher, encontrando reservas para as próximas investidas. Talvez a morte trágica da filha Maria Cecília e do genro Peixoto ditasse um comportamento mais sóbrio de Werneck, não alcançado pela duração da peça.

De substância semelhante à de Werneck é feito Peixoto. O mesmo amoralismo cínico norteia os seus passos. Casado com Tereza, escraviza-se à cunhada Maria Cecília, submetendo-se aos caprichos dela. Ele tenta corromper Edgard, intermediário da proposta de dar-lhe um alto cheque para desposar Maria Cecília, supostamente vítima de estupro. Fala sem rodeios:

> Mas hoje em dia. Escuta. No Brasil, quem não é canalha na véspera, é canalha no dia seguinte.

Há um prazer masoquista na confissão:

> Não há ninguém, que trepe na mesa e diga: — "Eu sou canalha!" Pois bem, eu grito! "Eu sou canalha!" Digo isso de boca cheia! Sou um canalha!

Peixoto purga-se da abjeção ao matar a amante, suicidando-se em seguida. A vocação de abismo cumpriu-se na morte pelas próprias mãos.

Herculano, protagonista de *Toda Nudez Será Castigada*, origina-se da mesma classe privilegiada de Werneck. Viúvo, considerado "o melhor partido do Brasil", estaria votado à castidade, se a verdadeira descoberta do sexo não o impelisse para o desconhecido. Bêbado, Herculano passa 72 horas em companhia da prostituta Geni. A revelação do prazer faz dele, de imediato, um homem apaixonado, que vence os obstáculos familiares para celebrar o matrimônio. Não fossem os antecedentes mórbidos da união, Herculano poderia aspirar à estabilidade burguesa. Tudo conspira para votá-lo à solidão irremediável. Logrado por todos, ele se condenará à orfandade da existência sem nenhum apoio.

Geni é quem vai mais longe, no aniquilamento. A maldição materna já a fatalizara, de maneira doentia. Seria impossível ficar indiferente a Herculano, que não a encarou como objeto de satisfação fortuita, permanecendo a seu lado três dias seguidos. Consumado o casamento, atraia o enteado Serginho, irmã que é da trágica Fedra. Geni vive a loucura, até que, abandonada pelo amante, busca a paz no suicídio, não sem antes gravar o ressentimento contra a vida. A vertigem interior traça-lhe a ruína.

Em *Anti-Nelson Rodrigues*, o protagonista Oswaldinho cumpre percurso semelhante ao de Edgard, no sentido de que passa da tentação da vertigem para a afirmação de valores positivos. Estroina, roubando as jóias da mãe para continuar o cotidiano inconseqüente, escreve cartas anônimas ao pai, em que o chama de "ramalhal chifrudo". Entretanto, falso canalha, Oswaldinho se redime pelo amor a Joice.

À semelhança de *Bonitinha, Mas Ordinária*, em que várias personagens constroem o clima peculiar do dramaturgo, Gastão, pai de Oswaldinho, exemplifica mais uma vez o destino de solitário. Confidencia à mulher como gostaria de morrer, recebendo em troca o pedido de que apague a luz. Resta a Gastão o desejo de ao menos comprar a misericórdia de uma lágrima, em seu velório — síntese do abandono absoluto em que transcorre a passagem terrena. E ele é também milionário, que deveria sugerir à platéia o oposto do pobre diabo. Preso à condição essencial das criaturas, Nelson não consegue dividi-las pela classe a que pertencem.

Paulo, em *A Serpente*, talvez prosseguisse o cotidiano pacato do homem bem casado, se a própria mulher, Guida, não oferecesse à irmã Lígia, insatisfeita na vida conjugal, uma noite com ele. A ruptura do pacto da normalidade perturba a aparência serena. Paulo apaixona-se pela cunhada. Não há caminho de volta. O gosto da vertigem leva-o a assassinar Guida, na tentativa impossível de superar o obstáculo à sua plenitude. Que espera Paulo, depois do homicídio? Por caminho diverso, afundou-se também no abismo. Pode-se afirmar que a sedução do perigo conduziu Guida ao sacrifício.

Nelson criou uma quantidade enorme de personagens. Mesmo alguns coadjuvantes desempenham papel primordial na condução das tramas. Veja-se Patrício que, em *Toda Nudez*, tece o fio da história, levando o irmão Herculano a procurar o bordel, Geni a exigir o casamento e o sobrinho Serginho a seduzir a madrasta. Por quê? Pela compulsão da vingança, contra o irmão que não o salvou da falência e, certamente, pelas forças inconscientes que determinaram o conflito entre Caim e Abel.

Função semelhante o repórter Amado Ribeiro havia exercido em *O Beijo no Asfalto*. É ele quem forja o crime, transformando o inocente beijo de Arandir no moribundo em trama de homossexuais. Seu móvel? O exercício do poder, o gosto de aumentar a tiragem do jornal, pela exploração do sensacionalismo. Não sei em que medida Nelson se inspirou em fatos verídicos da carreira jornalística de Amado Ribeiro, seu colega da *Última Hora* carioca, ou se apenas sua figura sugeriu a aventura sinistra da peça. Espantado com a crueza do retrato, perguntei certa vez ao dramaturgo como o repórter reagira à utilização de seu nome para a personagem. — "Ele ficou muito vaidoso" — foi a resposta. A verdade é que Amado Ribeiro induz a viúva do atropelado a mentir que ele havia sido amante de Arandir e converte o atropelamento em assassínio. Tanta abjeção não liberta o jornalista, depois de dizer que têm de respeitá-lo, de sentir-se desprezível pobre-coitado.

Quando as personagens não têm função condutora na trama são, de qualquer forma, caracterizadas com extrema limpidez. Veja-se a audácia do chofer Umberto, que acaba seduzindo Lídia, em *A Mulher Sem Pecado*. Madame Clessi, a cocote de 1905, surgida na alucinação de Alaíde, em *Vestido de Noiva*, cristaliza o mito poético da grande prostituta, mulher liberada que satisfaz todas as fantasias sexuais. Nelson fez que ela escrevesse um diário, descoberto no sótão da casa de Alaíde — fermento para a curiosidade da jovem criada em estrito núcleo familiar. Ressoa na imaginação dos espectadores o namoro de Clessi e do colegial de uniforme cáqui:

> Tão branco — 17 anos! As mulheres só deviam amar meninos de 17 anos!

Há, em *Álbum de Família*, a menina Teresa, que só aparece na cena do dormitório de colégio, seduzindo Glória. Heloísa, nora de Jonas e Senhorinha, surge apenas no último ato, para fornecer informações expressivas sobre o marido Edmundo. A Voz do *Speaker* tem papel curioso, porque relaxa a tensão trágica dos acontecimentos e satiriza aquilo que o dramaturgo julgava a Opinião Pública — o ponto de vista equivocado, transmitido em comentários de hediondo mau gosto. Em *Senhora dos Afogados*, o café do cais adquire fisionomia própria, pela presença de figuras típicas: o Vendedor de Pentes e Sabiá, que deu desfalque para custear os gastos além das posses. O sabor dos diálogos ressalta a densidade subterrânea do clima trágico.

Nas tragédias cariocas a proximidade do real deveria ampliar a caracterização das personagens que participam do cotidiano. *A Falecida* privilegia três: Timbira, Pimentel e Madame Crisálida, além dos parentes de

Zulmira. Timbira, da agência funerária, sugere um Don Juan popular[8], que, entretanto, sente inclinação verdadeira pela protagonista. O empresário João Guimarães Pimentel, dono de uma frota de lotações, guarda o tipo dos outros donos da vida, tanto assim que *O Radical* o chamou "de gatuno pra baixo". Foi ele o agente da aventura sexual anônima de Zulmira, no banheiro de uma sorveteria da Cinelândia, e nem se tornaria personagem, se ela não o identificasse pela foto no jornal. Para evitar complicações e propiciando o desfecho, Pimentel se submeterá à chantagem de Tuninho, dando-lhe o dinheiro que não será gasto no enterro da amante, mas na aposta louca do estádio de futebol. Mme. Crisálida, procurada por Zulmira, extrai das cartas apenas o convencional cuidado com a mulher loura, esquece o também convencional sotaque estrangeiro e cobra a consulta.

Madame Luba, a caftina lituana de *Perdoa-me Por Me Traíres*, acompanha a caracterização habitual desse gênero de personagens, até na sovinice, que não autoriza o médico a utilizar anestesia no aborto de uma menina. Outro coadjuvante bem definido na peça é Pola Negri, que a rubrica pinta como "garção típico de mulheres. Na sua frenética volubilidade, ele não pára. Desgrenha-se, espreguiça-se, boceja, estira as pernas, abre os braços". Nelson empenha-se em fornecer a cor local de cada ambiente. Outro garçom semelhante — Odésio — aparecerá no *rendez-vous* em que vive Geni, em *Toda Nudez Será Castigada*. Efeminado, ele se encanta pelo "boneco" Herculano, que cometeu a proeza de passar três dias com a prostituta.

Entre os coadjuvantes de *Os Sete Gatinhos*, "seu" Saul, "gringo vermelho e sardento", é talvez o mais perfeitamente caracterizado, em poucas réplicas. Diante da recusa do Dr. Bordalo de possuir Silene, oferecida pelo pai, "seu" Noronha, ele se apresenta. Mas diz à jovem para não se assustar: teve ferimento de guerra, que o impedirá de machucá-la: "Oh só quero segurar seu mãozinha, assim".

Em *Boca de Ouro*, são diversas as personagens episódicas que, entretanto, participam de cenas marcantes. Citem-se as grã-finas, que aproveitam o pretexto da Campanha Pró-Filhos dos Cancerosos para aproximar-se do bicheiro. Sua "frívola e alegre crueldade" acaba por machucar Boca de Ouro, que se vinga instituindo entre elas um concurso de seios. O dentista, catedrático de Odontologia, a princípio se ofende, quando o protagonista lhe pede para arrancar os dentes perfeitos e fazer uma dentadura de ouro, mas logo se rende à evidência de que "Dinheiro não desacata ninguém". É mobilizado numa única cena, também, o Preto, para contar a Boca de Ouro quem foi sua mãe. Até ele se fixa no mito de um enterro que redime das frustações terrenas: "Quando eu morrer, o distinto paga um caixão legal pra o negro?".

Nelson se vale de *O Beijo no Asfalto* para, entre outros objetivos, verberar pesadamente a polícia. O repórter Amado Ribeiro havia denunciado o delegado Cunha, pelo crime de desferir um chute na barriga de uma mulher, provocando-lhe o aborto. Ao perceber que o apoio do jornalista poderia reabilitá-lo perante o chefe, Cunha mancomuna-se com ele, na farsa armada contra Arandir. O detetive Aruba é outra força bruta, que não se interessa em estabelecer a verdade, mas em servir de qualquer modo o superior hierárquico. Dona Matilde simboliza, na peça, o coro de vizinhas bisbilhoteiras, que se regalam com a infelicidade alheia.

---

[8] No Artigo "Uma Triste Comédia de Costumes", publicado no *Diário Carioca* de 5 de julho de 1953, Roberto Brandão (Pompeu de Souza) alude ao "dom-juan de esquina", e Ronaldo Lima Lins afirma que as aventuras amorosas de Timbira "têm qualquer coisa de um Don Juan suburbano que se limitasse a acumular conquistas, sem se prender a nenhuma" (*O Teatro de Nelson Rodrigues — Uma Realidade em Agonia*, Rio, Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1978, p. 83).

Bonitinha, Mas Ordinária está cheia de personagens menores, muito bem talhadas. Lembre-se o coveiro luso, cujo prosaísmo interrompe o mórbido idílio de Edgard e Ritinha dentro da sepultura aberta. D. Ivete, que sofreu a vida inteira com o marido alcoólatra, revolta-se contra a intratabilidade moral do filho Edgard, por recusar o cheque milionário e o casamento vantajoso. O presidente da Comissão de Inquérito é o vilão típico, que seduz Ritinha mediante a promessa de absolver-lhe a mãe e, depois de desvirginá-la, assina a condenação. O porteiro Osíris mostra-se humano em poucas falas e Pau de Arara contribui na ambientação do lupanar. Nelson utiliza a festa apocalíptica a fim de externar seu horror das grãfinas que, numa sessão pública de psicanálise (por ele chamada de galinheiro), confessam a própria abjeção.

Outro delegado que Nelson fixa em síntese admirável é personagem de *Toda Nudez Será Castigada*. O diálogo não esquece um pormenor, enriquecendo-lhe o perfil. Funciona o cacoete profissional, quando pergunta: "O senhor tem porte de arma?", ao ouvir de Herculano que fora ali com o objetivo de matar o ladrão boliviano, estuprador de Serginho. O desespero do queixoso só atrapalha o delegado que se atraca ao telefone, pedindo à amante que o espere vestida, mas sem calça.

O jornalista Salim Simão, que foi amigo do dramaturgo, torna-se personagem de *Anti-Nelson Rodrigues* com seu nome real. São patéticas tanto a confissão dos 28 abortos que mandou fazer como a dança do tango *A Media Luz* e a ternura pela filha Joice. Nelson não perde a oportunidade de caricaturar mais uma vez um diretor de jornal: Salim Simão observa que ele tem coragem cívica e apanha da mulher. Hele Nice, a criada solícita de Joice, tem ventas triunfais, característica da crioula afrodisíaca de *A Serpente*, que vence a impotência de Décio. Leleco cumpre função de apoio em *Anti-Nelson Rodrigues*, repetindo o nome já aparecido em *Boca de Ouro*, em contos de *A Vida Como Ela É...* e no romance *Asfalto Selvagem*. Nelson atribuía ao nome Leleco um destino patético [9].

Muitas outras personagens, importantes ou secundárias, poderiam ser evocadas, neste rápido inventário das criações do dramaturgo. Preferi, antes, exemplificar as principais tendências, que ajudam a compor o retrato do autor. Pode-se concluir, em linhas gerais, que fora um ou outro tipo, que participa do folclore do gênero (os garçons dos bordéis, o presidente da Comissão de Inquérito, por exemplo), Nelson só se interessa por personagens dotadas de forte originalidade.

---

[9] Em entrevista que me concedeu, publicada no *Jornal da Tarde* de 2 de março de 1974, Nelson declarou: "Desde garoto, sou um enfeitiçado por nomes. Ao seis anos, já achava obscuramente que o nome tinha qualquer coisa de misterioso e patético. Até hoje, ainda acho que o nome é um vaticínio. Parece-me que o atropelado tem o nome próprio para o atropelamento. Se tivesse outro nome, ele não morreria assim. Morreria de outra maneira. Seria outro o seu destino terreno, outro o seu destino eterno. Daí a minha insistência em certos nomes. O de Leleco, por exemplo: eu acho que não é em vão que um sujeito se chama Leleco. Isso é como que uma predestinação. Por ter esse nome, ele sofre mais ou sofre menos. Não é um apelido: repito — é um destino. Por isso é que em *Anti-Nelson Rodrigues* eu uso o Leleco, que já usara em *Boca de Ouro*, na *Vida Como Ela É...*, no *Asfalto Selvagem*, em muitas crônicas e contos. Mesmo que seja com características inteiramente diversas (mas sempre com o mesmo patético)".

Seu gosto em devassar a intimidade do indivíduo, libertando-o da carga censora que disciplina o convívio social, homogeneizando na superfície a maioria das criaturas, é o responsável pelas sondagens espantosas de Olegário, Alaíde, Mme. Clessi, Jonas, Ismael, Misael, Dorotéia, Sônia, Zulmira, Gilberto, Dr. J.B., Ivonete, "Seu" Noronha, Boca de Ouro, Arandir, Amado Ribeiro, Edgard, Ritinha, Dr. Werneck, Peixoto, Maria Cecília, Herculano, Geni, Patrício, Serginho, Oswaldinho, Gastão, Guida, Lígia e Paulo. Estão citados aí apenas os protagonistas e algumas personagens que com elas dividem as maiores atenções. Muitas outras figuram a seu lado, para formar uma das mais ricas galerias de nossa ficção e não apenas do teatro.

Não conheço caso em que Nelson tenha falseado a psicologia, em razão de desígnio extraliterário. Arranhe-se a superfície e se verá que a personagem teve sempre decisiva motivação interior. Às vezes, as razões não se encontram demoradamente explicitadas, o que sugere o comportamento melodramático, à semelhança de Aprígio em *O Beijo no Asfalto*. Na maioria dos casos, porém, as personagens quebram todas as convenções, para revelar-se na íntima nudez, equivalendo ao desnudamento do espectador aos próprios olhos.

3. Os Procedimentos

Qual foi a contribuição específica de Nelson Rodrigues ao teatro brasileiro? Em comentário à peça *A Mulher Sem Pecado*, o poeta Manuel Bandeira ressaltou que "o diálogo era de classe — rápido, direto e por ser assim, facilitava aos atores a dicção natural"[1]. Creio que, em 1942, data da estréia do espetáculo, era importante sublinhar esse valor, porque ele não era corrente em nossa dramaturgia. O mundo teatral brasileiro alimentava-se, na produção considerada séria, dos ecos de *Deus lhe Pague,* de Joracy Camargo, lançada em 1932. Lida hoje, porém, a obra recende a estranha subliteratura, que não permite imaginar a razão da calorosa acolhida que teve ao longo de tantos anos.

Vejam-se alguns trechos do diálogo de *Deus lhe Pague*, para se concluir sem dificuldade que o texto está fora do domínio literário:

> ...pobres, realmente pobres, são os ricos. Pobres de espírito, pobres de tranqüilidade, de fraternidade, e, às vezes, até de dinheiro!
>
> Cheguei às portas da fortuna e não pude entrar, porque me bateram com as portas na cara!
>
> Eu pensava que milionário andasse com roupas de ouro... chapéu de ouro... O senhor come?
>
> Oh! As mulheres, por si mesmas, já são "preciosidades". Daí, para que elas sejam objetos raros, é só torná-las diferentes das outras.
>
> Egoísmo é amor a outro, é querer para si, só para si, o que poderia ser de todos. Eu quero o que é meu, absolutamente meu — eu mesma!

---

[1] *A Manhã* de 6 de fevereiro de 1943. Nelson conta, em *O Reacionário* (p. 129), que Manuel Bandeira foi o primeiro a ler *Vestido de Noiva.* Dois dias depois de entregar-lhe o original, telefonou:
"— 'Leu'? Ele ia respondendo:
— 'Li. Achei muito mais interessante do que *A Mulher sem Pecado'. Disse ainda:*
— 'O que me agrada é que não tem nenhuma literatice'."

Não me quer para ele. Apenas quer que eu seja só minha. Quando me enterneço e peço-lhe que me beije, ele me aconselha a beijar-me a mim mesma, nos braços... porque, assim, tenho o prazer de beijar uma mulher bonita...

Se todos compreendessem, as grandes ciências, e, até a metafísica, passariam de moda, como os tangos e os sambas...

Você já sabe; às vezes, quanto mais velho é o corpo, mais moço é o espírito.

O comunismo é o boneco de palha das crianças grandes.

O amor é como o ar, a água e o céu! O amor é de todos!

Porque a mulher, que é invencível, rende-se à inteligência...

Li muitos livros de história, mas em nenhum encontrei a história da vida...

Todas as religiões são perfeitas. Os homens é que são imperfeitos.

Então, a felicidade mandou-me lembranças, depois de receber uma fortuna das mãos da ilusão?

Tenho a impressão de que sou uma lata de lixo, onde se atiram papéis sujos.

Falso mendigo. Os verdadeiros mendigos são os que me dão esmolas.

Amor, prestígio, tudo o que me ofereces é efêmero. Só há uma coisa eterna: é a inteligência! Amor, beleza, fortuna, nada resiste à força da inteligência.

Se era esse o gosto dominante no teatro considerado "sério", na época da estréia de Nelson — e não se pode esquecer o prestígio de outro dramaturgo, Renato Vianna, cuja obra não resiste à menor análise —, não surpreende a observação de Manuel Bandeira. Entretanto, em termos históricos, ela não corresponde inteiramente à verdade. Já Martins Pena, o fundador da comédia brasileira, escrevia um "diálogo direto, enxuto, isento de literatice". França Júnior e Artur Azevedo não se afastam desse preceito. No drama, Gonçalves Dias, mesmo que não fosse tão enxuto, estava longe da literatice, em *Leonor de Mendonça.* O qualificativo de Manuel Bandeira se aplica também a *O Rei da Vela,* de Oswald de Andrade, publicação de 1937. Assim, embora Manuel Bandeira estivesse certo, a propósito de Nelson Rodrigues, não foi essa a contribuição específica do dramaturgo.

Ele próprio a definia em bases diversas. Mais de uma vez, Nelson afirmou que distinguiam seu teatro "as ações simultâneas em tempos diferentes"[2]. Que vem a ser essa inovação? Evidentemente, ela não se encontra na primeira peça, *A Mulher Sem Pecado.* Essa técnica é lançada em *Vestido de Noiva,* escrita a seguir, quando o autor sentiu confiança em sua potencialidade dramática. Passar pela experiência de estréia animou-o a ser ousado: por que aceitar a rotina, se tudo estava para ser feito? Admito que até mesmo o desconhecimento da tradição estimulava o vôo livre do dramaturgo. Não lhe pesavam as responsabilidades do passado. A herança cultural não o intimidou, como se diz que o gênio de Shakespeare esterilizou durante muitas gerações a criatividade dos novos autores.

---

2. Ao comentar o inferno que foi o ensaio geral de *Vestido de Noiva*, Nelson escreveu: "Ah, o meu processo — de ações simultâneas, em tempos diferentes — não tinha função no Brasil. O nosso teatro era ainda de Leopoldo Fróes. Sim, ainda usava o colete, as polainas e o sotaque lisboeta de Leopoldo Fróes. E ninguém perdoaria a desfaçatez de uma tragédia sem 'linguagem nobre'. Ao entrar em casa, eu não acreditava mais em mim. E me perguntava, inconsolável: — 'Como é que eu fui meter gíria numa tragédia?'" (*O Reacionário,* p. 135).

As ações simultâneas em tempos diferentes desdobram-se nos três planos de *Vestido de Noiva:* realidade, memória e alucinação. Explicou Nelson:

> Uma mulher morta assistia ao próprio velório e dizia do próprio cadáver: "Gente morta como fica". Morrera, assassinada, em 1905, e contracenava com a noiva de 1943. Eu acreditava muito no êxito intelectual, mas acreditava ainda mais no fracasso de bilheteria[3].

Naturalmente, no processo alucinatório da desagregação da mente, Alaíde dialogava com Mme. Clessi, a cocote assassinada no princípio do século, enquanto, na realidade, os médicos faziam a intervenção cirúrgica, na tentativa inútil de salvá-la.

O dramaturgo não se inspirou em nenhuma peça, escrita anteriormente, para utilizar essa técnica. Desconheço, em toda a história do teatro, algo que possa ser invocado como modelo, ainda que remoto, de *Vestido de Noiva*. De vez em quando, chegavam-me aos ouvidos, sem identificação, rumores de que Nelson teria aproveitado elementos de *A Desconhecida de Arras*, de Salacrou. Li o texto e não percebo nele a menor ligação com a peça brasileira. *Amor,* de Oduvaldo Vianna, tem o cenário dividido em vários ambientes. Mas nada sugere, aí, a complexidade estrutural, as idas e vindas no tempo e em múltiplos espaços, motivadoras de Nelson Rodrigues. O mais simples e objetivo é reconhecer que ele se valeu de sua extraordinária imaginação.

Como se sabe, ao aventurar-se no teatro, Nelson praticamente desconhecia tudo dessa arte[4]. Romances, devorava desde cedo, embora limitado à tradução. De onde tiraria ele a flexibilidade da linguagem que adotou? Não estarei afirmando nenhum absurdo se atribuí-la à influência do cinema. O realismo cinematográfico, sobretudo depois que se passou a falar na tela, absorveu o diálogo espontâneo, natural, cotidiano, sem prejuízo dos avanços técnicos dos cortes, das elipses, dos *flashbacks.* O cinema tornou-se admirável escola de uma nova linguagem ficcional. Por que não incorporá-la ao palco? Acredito que a grande liberdade da técnica dramatúrgica de Nelson tenha nascido da observação de espectador cinematográfico. Se a sétima arte não teve pudor de assenhorear-se de procedimentos teatrais, a recíproca não mereceria condenação.

Em conversas e debates, já ouvi ser contraproducente o teatro competir com o cinema, num campo em que seus recursos não têm limites e o artesanato cênico perderia por certo. Muita gente acha que o teatro literário depende da palavra e cabe privilegiá-la, de todo modo. Sendo convenção, o diálogo deve acolher o verso, não se importando com a linguagem naturalista da realidade. A imagem da câmara acompanha os deslocamentos do indivíduo, inscrito num quadro real. Assim, se ele fugir aos parâmetros da fala cotidiana, corre o risco de incidir no artifício.

---

[3] *O Reacionário,* p. 128.

[4] No depoimento prestado ao Serviço Nacional de Teatro em 4 de dezembro de 1974, Nelson declarou: "(...) isso é uma coisa que só a maturidade me permite confessar. O negócio é o seguinte. Eu... confesso isso agora porque teria vergonha de confessar. Noutros tempos eu teria me defendido assim: 'Ah! Eu vejo muito teatro!. Mas hoje eu acho formidável e gozo pra burro ao dizer que até escrever *Vestido de Noiva* eu só tinha lido uma peça. Não digo visto. Eu tinha visto na infância, a Alda Garrido em *Cala a Boca Etelvina*. Agora, mais tarde, já adulto, eu só tinha lido *Maria Cachucha* e mais nada de Teatro. Isso embora eu tivesse uma monstruosa bagagem de leitura literária. (*Depoimentos V,* Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Secretaria da Cultura, Serviço Nacional de Teatro, 1981, pp. 122 e 123).

O espaço fictício do palco animaria a busca de um estilo deliberadamente não realista, em que o teatro reivindica a plenitude de sua condição poética. A história da dramaturgia aí está para amparar esse raciocínio. A tragédia grega, a criação elisabetana, o Século de Ouro espanhol, o classicismo francês entregaram-se à mais requintada elaboração do verso, longe da idéia de que ele precisasse reproduzir as réplicas reais. E nunca se deixou de pensar que Ésquilo e Shakespeare encarnassem a profunda expressão da realidade.

O naturalismo, contudo, não representou simplesmente o que se consideraria erro de avaliação estética. Foi necessário, dir-se-ia mesmo fatal, como reação contra o artificialismo em que descambou o melodrama romântico. Transformou-se em bandeira de autenticidade, ainda que abdicasse do direito de povoar o território poético. São por demais conhecidos seus excessos, comprometendo o alcance da obra de arte. A premissa do naturalismo, que poderia ser julgada falsa, não impede que seus frutos sejam mais apreciáveis que os do melodrama capenga.

Uma das vertentes do modernismo brasileiro, escorada no movimento futurista italiano, foi a de exprimir a velocidade do mundo contemporâneo, na paisagem que os automóveis cortaram. O parnasianismo permaneceu preso a um ideal estético desligado da vida frenética dos centros urbanos. Nossos dramaturgos, embora pudessem ter idéias politicamente progressistas, se nutriam de formas peremptas, que roubavam a atualidade de suas mensagens. A Semana de Arte Moderna de 1922 teve, entre outras virtudes, a de varrer a nossa literatura da herança de artifício. E Nelson Rodrigues foi quem primeiro trouxe essa contribuição para o espetáculo.

A fala curta, incisiva, colhida ao vivo da realidade, representou o esforço inicial do dramaturgo para restabelecer o valor autêntico do teatro. Era imprescindível derrotar o gosto filosofante dos conceitos. Desagradava a construção verbosa, ensejando o qualificativo de literatice. A verdade espontânea das ruas foi imediatamente apreendida pelos ouvidos dos espectadores de Nelson.

Hoje em dia, fora do contexto histórico, tem-se dificuldade de entender por que o dramaturgo investiu contra Giraudoux, praticamente desconhecido entre nós. Numa de suas "confissões", reproduzida no livro *O Reacionário*, sob o título "Quase Enforcaram o Autor Como Ladrão de Cavalos", afirma:

> As peças se dividem em "interessantes" e "vitais". Giraudoux fez, justamente, textos "interessantes". A melodia de sua prosa é um luminoso disfarce de sua impotência criadora. Ao passo que todas as peças "vitais" pertencem ao "teatro desagradável"[5].

É que, em 1941 e 1942, Louis Jouvet realizou duas importantes temporadas no Rio (estendidas depois a São Paulo), em que Giraudoux se

---

5. *O Reacionário*, p.148.

distinguia como o autor contemporâneo. Nelson alvejou "a melodia de sua prosa", isto é, a musicalidade poética do diálogo, que seria o recurso utilizado para encobrir a falta de conteúdo verdadeiro. Tendo Jouvet influído na estética de *Os Comediantes* e como Giraudoux foi o dramaturgo particularmente afinado com a sensibilidade do encenador, era um ato de independência artística não trilhar o caminho dele. E, mais ainda, criticar-lhe a prosa melodiosa. Nelson tinha, porém, como aliado, Ziembinski, em tudo, pela tradição polonesa, contrário à maneira de Jouvet.

A partir da fala enxuta, as personagens e os ambientes deveriam ressumar verdade. O dramaturgo não poderia, por isso, sucumbir às convenções do teatro que se praticava, adotando apenas o desenvolvimento linear da história. Como se sacrifica, às vezes, uma revelação maior, em nome da estrita verossimilhança! Se, em certos momentos, o corte sublinha o efeito dramático, em outros é importante acompanhar a personagem em sua trajetória no espaço. Nelson admitiu com a maior naturalidade dois indivíduos sentarem em cadeiras, simulando o trajeto do automóvel. Giros pelo palco substituem a subida de uma escada, para acesso ao pavimento superior. Liberdades como essas são comuns no teatro oriental, mas sei que Nelson seguiu simplesmente sua intuição, por desconhecer as bases de outra estética.

De um lado, como se vê, evidente realismo, e, de outro, apelo à livre fantasia do espectador, convidado a participar do jogo imaginário. Se o público não fosse sensível ao recurso poético, certamente esbarraria nas associações impossíveis de *Vestido de Noiva*, como a da cena final, em que Alaíde, saída da sepultura, entrega o buquê de noiva a sua irmã Lúcia, no plano da realidade. O diretor Ziembinski entendeu bem o problema, tanto no espetáculo como no depoimento que prestou ao Serviço Nacional de Teatro.

Respondendo a uma pergunta do crítico Yan Michalski, declarou ele:

> Eu acho que *Vestido de Noiva* chamou atenção porque, diante de outros tipos de espetáculos da época, era um texto brasileiro altamente categorizado. Nele se respirava a realidade do Brasil, e principalmente a realidade carioca. Isso o transformava num monumento de fraternidade extremamente grande. Além disso, o que havia, no espetáculo, de expressionismo, o levava para além da realidade comum. Principalmente porque seu expressionismo não pecava pelo formalismo comum a outras expressões do expressionismo. Era um expressionismo de forma, mas baseado num extremo realismo, quase puxado a uma interpretação realista do texto. Então havia todo um sabor de composição que sintetizava e reduzia a realidade na sua forma existente, ao mesmo tempo aberto pela verossimilhança daquilo que acontecia com suas figuras. Me parece que essa colocação feliz é uma das coisas, uma espécie de chave que mais pesava no espetáculo de *Vestido de Noiva*[6].

O certo é que Nelson, estimulado pela linguagem do cinema, retirou o teatro das quatro paredes rígidas do palco. Desrespeitou a composição tradicional da peça, que observava a apresentação, o desenvolvimento e o desfecho do tema, em marcha cronológica. Numa fase em que a psicanálise remontava à infância para decifrar o adulto, a narrativa não poderia concentrar-se apenas no presente, sob pena de perder as motivações

---

6. *Depoimentos VI*, Rio de Janeiro, MEC-SEC-Serviço Nacional de Teatro, 1981, p. 180 (Depoimento prestado em 16 de abril de 1975).

profundas. A ficção, aliás, regalava-se "em busca do tempo perdido", na esteira da sondagem proustiana.

A dramaturgia de Nelson, assimilando a influência do cinema, não abdicou da teatralidade. O específico da cena, ao contrário, ganhou novo relevo, pela síntese empregada. O palco tornou-se mais flexível, menos sobrecarregado, ao se dispensarem as ligações convencionais. Teatro em estado puro, sem as exigências prosaicas do andamento linear da narrativa. Pode-se afirmar que Nelson libertou nossa dramaturgia da cansativa preparação psicológica de certos dramas ibsenianos, modelo da estrutura realista tradicional.

Obcecaram o autor procedimentos experimentais, inspirados em sua inclinação natural para a vanguarda. Nunca será demais mencionar o ponto de partida engenhoso de *Vestido de Noiva*: um plano da realidade preenchido por poucas e rápidas cenas, que vão do atropelamento à morte de Alaíde, passando pelos ruídos característicos do acidente, a sirene da ambulância, a notícia transmitida à redação, a sala em que médicos a operam e jornaleiros gritando a manchete. A função situativa da realidade cede o relevo ao mergulho nos planos da memória e da alucinação, a matéria verdadeira do texto. Qual o recurso de que se valeu o autor para dar vida cênica à sondagem? Os diálogos tornam-se a projeção exterior da mente da protagonista. A ação filtra-se pelo subconsciente dela: a perspectiva é a da sua subjetividade. Quando o esforço se concentra em recuperar a identidade, pela coerência do passado, preenche-se o plano da memória. Em outros momentos, a mente desagregada se perde no delírio, e se constrói o plano da alucinação. À medida que a morte se aproxima, confundemse quase os dois planos, numa mestria técnica espantosa em autor pouco afeito ainda aos reclamos do palco.

O recurso da narrativa como projeção exterior da mente Nelson empregaria em outros textos. Sem o caráter de fórmula repetida, contudo. A exemplificação mostrará seu empenho em descobrir sempre um ângulo inédito. O observador menos atento nem notará que o dramaturgo retrabalhou um achado feliz, emprestando-lhe vestimenta nova.

Veja-se o monólogo *Valsa n.º 6*. Aparentemente, nada aproximaria o solilóquio dos três planos de *Vestido de Noiva*. O próprio autor, no programa do espetáculo, explicava:

> uma jovem de 15 anos, que já morreu, tenta lembrar-se do que aconteceu.

Em entrevista que publiquei, ele esclareceu:

> coloquei uma morta em cena porque não vejo obrigação para que uma personagem seja viva. Para o efeito dramático, essa premissa não quer dizer nada[7].

Nelson, certamente, não estava pensando em vida sobrenatural, nem queria escamotear a evocação de *Vestido de Noiva*.

É compreensível que o autor tenha propósito consciente e a obra traia os motivos da subconsciência. Para ele, Sônia estava morta. É fácil verificar, porém, que o tempo real de *Valsa nº 6* é muito semelhante ao da anterior obra-prima: no monólogo, a ação se passa entre o instante em que a protagonista é apunhalada e a sua morte, da mesma forma que ocorre o acidente e o falecimento de Alaíde.

---

[7] *Diário Carioca*, de 6 de agosto de 1951.

Enquanto a mente de Alaíde projeta, no palco, as personagens de seu mundo, as do universo de Sônia se exprimem através de seu corpo. Pais, médico, vizinhos falam pela boca da adolescente, reconstituindo sua efêmera biografia. Não tem importância que o autor, a princípio, não atentasse para essa evidência: ela em nada altera o significado do monólogo. A verificação justifica somente que se considere *Valsa n.º 6* uma espécie de *Vestido de Noiva* às avessas, sob o prisma formal.

O processo técnico atesta que Nelson não vê a existência como ação progressiva, projeto construtor de futuro. A etimologia de drama é ação, tempo modificador. O tempo da ação dessas obras não implica a vitória sobre um obstáculo, anteposto ao desígnio do herói. Não há conflito a ser resolvido. O ponto de partida e o de chegada podem ser considerados a morte, definindo-se o tempo dramático pela iluminação da aventura interior das personagens. Essa característica explica a psicologia do dramaturgo, de terrível pessimismo. O beco sem saída pintado exprime o grande niilista.

O problema ressurge, com outras características, em *Perdoa-me Por Me Traíres*. A peça se divide em dois tempos — o do passado e o do presente. Ambos são fundamentais, se complementam e se confirmam. A tragédia se manifesta em duas gerações, por meio de mãe e filha. Um elo as une — tio Raul, que obriga a cunhada a matar-se, e se mata depois por causa da sobrinha. Ou por causa da cunhada morta, que sobrevive na sobrinha?

O lindo título, de sutileza que pode passar despercebida a observadores menos atentos, liga-se ao passado. O fundamental da peça, assim, estaria preso à decifração de algo que ocorreu, tornando supérflua a continuidade do presente. Só não se autoriza esse entendimento porque a ação presente é quase uma confirmação sádica, em outras vestes, da mesma tragédia. Judite traía o marido até por um bom-dia e foi obrigada, pelo cunhado Raul, a tomar veneno. Gilberto, ao invés de condenar a mulher pela infidelidade, pediu que ela o perdoasse: a falha seria dele, justificando o adultério. Esclarecida a verdade para a sobrinha Glorinha, no presente, agora é a vez de tio Raul matar-se, encerrando um conflito irresolvido. E o destino da mãe se repete na filha: Glorinha confirma a ida ao bordel.

Se passado e presente têm igual significado, os dois tempos precisariam encontrar semelhante representação no palco. Nelson fez que cinco sextos do segundo ato fossem tomados pela evocação de Raul, dramatizada como narrativa para Glorinha. O longo *flashback* filtra-se pela óptica do narrador, e não deixa de trazer para o público a atualização do ocorrido. Não se conta, mas se vive o passado, que adquire dessa forma consistência presente. Os fatos da atualidade, porém, não são modificadores de destino — servem de pretexto para virem à tona situações anteriores e as reforçam, por não se vislumbrarem saídas diferentes, dentro de um conceito circular da História.

Na "farsa irresponsável" *Viúva, Porém Honesta*, Nelson utiliza o *flashback* toda vez que lhe parece importante fundamentar o momento dramático. No presente, Ivonete é a viúva inconsolável, porque não admite trair um morto. Quem é esse morto? O *flashback* o põe em contato com a platéia, desde que, ao aparecer na redação como foragido do Serviço de Assistência aos Menores, foi transformado em "crítico teatral da nova geração". Depois, é necessário conhecer os antecedentes da heroína, e novo *flashback* a leva ao consultório em que se diagnostica sua gravidez. Mais duas cenas do passado recheiam a peça: o episódio do casamento e, depois, a noite de núpcias. No plano do presente, pouco acontece: Ivonete ficou viúva e não senta, Diabo da Fonseca ressuscita o marido e, liberta do veto da viuvez, ela pode trair de novo à vontade. Uma brincadeira, não mais do que isso, para o autor se vingar da crítica.

O *flashback* havia exercido função reveladora em *A Falecida*. O segundo ato termina com a morte de Zulmira e, sendo ela a protagonista, o terceiro funcionaria como epílogo. Nelson valeu-se de um artifício para devolver a heroína à cena, no final. Zulmira disse a Tuninho que o milionário João Guimarães Pimentel lhe entregaria o dinheiro para o enterro de luxo. No diálogo que se estabelece, ele revela ao marido, pensando tratar-se de primo, a ligação que manteve com Zulmira. O *flashback* é fundamental para se conhecerem novos aspectos das relações matrimoniais, para a heroína continuar no palco e para se preparar o desfecho da solidão desesperada de Tuninho. Fosse o dramaturgo adepto de técnicas convencionais, não mataria a heroína no segundo ato, para desenvolver a história em outra direção, embora fechando-a com absoluta coerência.

Boca de Ouro retoma, em termos novos, o achado de *Vestido de Noiva*. Na primeira cena, escrita à guisa de prólogo, mostra-se, evidentemente em *flashback*, a transformação do bicheiro em Boca de Ouro, no instante em que o catedrático de Odontologia é levado, pela ameaça física e pelo poder do dinheiro, a realizar a prótese mirabolante. No plano da realidade, são também poucos os acontecimentos. Chega à redação a notícia da morte do bicheiro e, querendo fugir do necrológio comum, o secretário determina que o repórter Caveirinha entreviste D. Guigui, antiga amante dele. A matéria teria, naturalmente, interesse jornalístico maior.

A substância do plano da realidade será fornecida, portanto, pela entrevista. Ainda que o foco seja Boca de Ouro, Nelson não se esqueceu de colorir esse plano, tecendo uma história pitoresca. Os três atos da peça, porém, são fundamentalmente preenchidos pela narrativa de D. Guigui. Assim como a matéria essencial de *Vestido de Noiva* é a projeção exterior da mente de Alaíde, cabe afirmar que a de *Boca de Ouro* é a projeção exterior da memória de D. Guigui, manipulada pelos seus interesses particulares e seu estado emocional.

Abandonada pelo bicheiro e tendo voltado ao marido e aos filhos, D. Guigui apresenta dele uma primeira versão ressentida. Os traços que ela evoca justificam a fama de facínora, de que Boca de Ouro desfruta. Caveirinha conta, então, a D. Guigui, que ele morreu, e a paixão longamente represada explode, distante de qualquer conveniência. D. Guigui deseja retificar o seu depoimento, corrigindo a mágoa anterior. Boca de Ouro ostenta agora até uma "pinta lord". O marido, insultado pelo amor que se reacendeu, quer deixar a casa. Movida pelo propósito de salvar o que resta da família, D. Guigui fará, por fim, a terceira e última versão de Boca de Ouro, em que prevalece o bom-senso.

No plano da realidade, em pinceladas sintéticas, desenha-se o quadro familiar de D. Guigui. A reportagem lhe serve de apoio. É quase a historinha suburbana de tantas vidas anônimas, animada, num instante, pela transcendência da paixão. Mais uma vez, Nelson atribui pouca importância à realidade, mero respaldo da aventura interior. Além de fundamentar a figura mítica de Boca de Ouro, o dramaturgo empenha-se em seguir as flutuações da subjetividade. Em Pirandello, a personagem é múltipla, porque emite imagens diferentes para cada interlocutor. Mas, para o mesmo interlocutor, essa imagem se mantém inalterada. Nelson vai mais longe no processo de sondagem: dependendo sobretudo do estado emocional do contemplador, a personagem adquire para ele fisionomias diversas, freqüentemente contraditórias. A dimensão psicológica se enriquece, assim, até o infinito. Engrossando as fileiras de importante vertente da ficção contemporânea, Nelson traz à tona o sutil jogo de intersubjetividades.

No caso de *Boca de Ouro*, ocorre uma objeção crítica: as três versões do passado do protagonista não incidem no risco de ficar repetitiva a narrativa dos episódios, cansando o espectador? Afinal, cada ato apresenta uma versão dos fatos, mas todas têm algo em comum. Nesse ponto, entra a mestria técnica do dramaturgo. O acompanhamento das diferenças, os episódios acrescentados (o concurso de seios das grã-finas, por exemplo) e a decifração do sentido da história estimulam permanentemente o público. Não há perda de tempo com pormenores inúteis. E, se existe um prólogo, em *flashback*, o epílogo acrescenta novos dados à realidade, após as narrativas de D. Guigui. O cadáver descoberto não tem dentes. O pessimismo feroz do dramaturgo subtrai o emblema de Boca de Ouro. Finaliza no plano da realidade a trajetória mítica do herói.

Em *Bonitinha, Mas Ordinária*, o *flashback* preenche várias funções. A primeira serve para Ritinha contar como se prostituiu. Ela vive a situação do inquérito a que sua mãe foi submetida nos Correios e Telégrafos, explicando que teve de entregar-se na vã esperança de poupá-la. O *flashback* é mobilizado, depois, para Maria Cecília narrar o estupro de que foi vítima. Crioulos a subjugaram em lugar ermo, sem que Peixoto, que a ensinava a dirigir, pudesse evitar a agressão. Como se trata de narrativa vivida, supõe-se que haja reconstituição da memória, que dá à cena o caráter de veracidade. Peixoto, depois, fornece outra visão dos fatos, que modifica a imagem recebida pelo espectador.

A princípio, acredita-se que Nelson tenha empregado novamente o recurso de *Boca de Ouro*, só que as duas versões partem de pessoas diversas, aproximando a peça do universo pirandelliano. Ainda aqui o dramaturgo se distanciou de quaisquer modelos. Não são duas exegeses que se opõem, por causa da óptica diferente de cada testemunho. Maria Cecília mentiu deliberadamente e Peixoto restabeleceu a verdade. Até que Peixoto retifique a versão de Maria Cecília, o público raciocina com os dados que ela apresenta. A cena por ele revivida destrói a antecedente, permitindo que a platéia conheça os meandros psicológicos da personagem. Foi Maria Cecília quem pediu a Peixoto que organizasse para ela a curra. De vítima inocente, ela se transforma em mulher que se compraz na mais insólita perversão. E Peixoto é o dócil instrumento das maquinações da cunhada e amante.

Toda Nudez Será Castigada encerra um ciclo, não só por ser a última peça publicada no *Teatro Quase Completo*, mas porque o autor voltou a escrever para o palco apenas nove anos depois, interrompendo uma produção de regularidade constante. E assim mesmo *Anti-Nelson Rodrigues* foi arrancada dele após pertinaz cerco da atriz Neila Tavares, que protagonizou o espetáculo.

Última das tragédias cariocas (*A Serpente*, escrita também vários anos depois de *Anti-Nelson Rodrigues*, deve ser incluída entre elas), *Toda Nudez* sintetiza e aprimora todo um procedimento, marca pessoal do dramaturgo. Ele exacerba suas características, insistindo nas próprias peculiaridades, embora sem perder de vista a tentativa de elaborar uma forma original.

Ainda uma vez, pouco sucede no plano da realidade. Herculano chega de viagem, recebendo da criada um embrulho. Aberto, ele vê que se trata de uma gravação. Acionado o mecanismo, salta a voz de Geni, mulher dele. Herculano e o espectador inteiram-se simultaneamente de que, àquela hora, ela já se matou. O conteúdo da gravação passa a confundir-se com o conteúdo do texto e o autor, vez por outra, interrompe o longo *flashback*, para introduzir a voz gravada de Geni, ligando episódios, simplificando a narrativa, estabelecendo sempre o elo entre a cena inicial e o desenvolvimento da história.

Cabe considerar, portanto, que *Toda Nudez* é a projeção exterior da mente de Geni, transmitida por artifício diverso. Se em *Vestido de Noiva* o público precisa deduzir que os planos da memória e da alucinação nascem da mente decomposta de Alaíde, aqui o entendimento se torna mais fácil. Está claro que a reconstituição do passado é feita pela narrativa do gravador. A platéia não decifra um quebra-cabeças, que pode parecer a técnica de *Vestido de Noiva*, ao menos para quem não está afeito a liberdades semelhantes. Teria Nelson abdicado de procedimentos vanguardistas?

Penso que a experiência o orientou no caminho da simplicidade. Nelson nunca renunciou a suas exigências estéticas, mas preferiu, com o tempo, o entendimento espontâneo da platéia. Em *Toda Nudez*, não há o que estranhar: liga-se o gravador, ouvem-se as informações essenciais a propósito do que ocorreu, e, ao invés de prosseguir a narrativa verbal de Geni, o *flashback* restitui a vivência do passado. O público sabe que está acompanhando a explicação do gesto extremo de Geni — e ela é o fundamento da peça.

Vestido de Noiva e *Boca de Ouro* ainda dão continuidade ao presente. No delírio final, Alaíde projeta o matrimônio da irmã com seu marido. Embora ironicamente, a vida prossegue, de alguma forma (e, no caso, com um *happy end*). A aventura de Boca de Ouro não impede que, no plano da realidade, após as divergências explicáveis, D. Guigui e o marido se reconciliem. Quanto a *Valsa n.º 6*, concluído o monólogo, com a morte de Sônia, desaparece a realidade. Pode-se dizer que o desfecho de *Toda Nudez* é mais amargo, porque, após o suicídio de Geni, não se indica nenhuma saída para Herculano.

É bem verdade que Serginho e o ladrão boliviano partiram para o estrangeiro, na tentativa de realizar-se, longe dos vetos morais da família e da sociedade. E Serginho, ao viajar, não poderia saber que a madrasta chegaria ao suicídio, desesperada pelo abandono. Importa, no caso, sobretudo a perspectiva de Herculano, o grande logrado com a tragédia. Terminada a gravação da voz de Geni, restam os sons de fita invertida e ilumina-se a cama vazia do casal. Para ele, não se aponta nenhum futuro.

A insistência de Nelson na técnica do *flashback* e na pouca importância atribuída ao plano da realidade (presente), interessando-lhe investigar o passado, que produziu o desfecho de antemão conhecido, prova o seu entranhado pessimismo, o gosto incoercível da tragédia. Independentemente das repercussões semânticas desse procedimento, porém, cabe lembrar que ele é prática normal num mundo que disseminou a psicanálise. E, como paradigma literário, avulta o exemplo de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Proust.

Houve tempo em que discuti com Nelson o recurso técnico por ele empregado de abolir a censura da personagem. Esse processo foi utilizado, de preferência, nas peças míticas, em que diminuiu o compromisso com a realidade. Eu responsabilizava esse caminho pelo divórcio entre ele e a crítica, e sobretudo o público. Não defendia, evidentemente, uma acomodação do texto às normas sociais mais difundidas. Alegava apenas que o teatro coloca o homem em cena, e esse homem, em confronto com o espectador, precisa transmitir a inteira dimensão da sua imagem.

Vivemos em sociedade, o que nos obriga, no cotidiano, a uma série de autocensuras. É essencial a expressão de nossa verdade interior, mas exteriorizá-la representa um jogo de máscaras, a que ninguém pode escapar. O homem completo se define pela riqueza da aventura íntima e pela capacidade de convívio, que reclama, freqüentemente, duras abdicações. A personagem, principalmente porque se torna, em cena, homem de carne e osso, ganharia na medida em que temperasse a sondagem introspectiva e a capacidade de ajustá-la ao diálogo social.

Eu acreditava que a grande personagem deveria ser o produto da fantasia absoluta, mas trazida à moldura do cotidiano. Na fase que sucedeu *Vestido de Noiva*, perdendo o favor do público, Nelson praticamente rompeu o vínculo com a realidade. Para ele, embora se mantivessem as características físicas, importava externar no palco a verdade interior, diluída, escamoteada ou mesmo esquecida no jogo da aparência. O fundamental devia ser trazido à tona, mesmo com o sacrifício do acessório. Ou, por outra, só o sacrifício do acessório permitia projetar o essencial.

Por isso todas as personagens de *Álbum de Família* se entregam à prática do incesto, sem os vetos morais que lhes ditaria o comportamento de conveniência. Obedecessem elas a regras sociais, reprimiriam, por certo, grande parte do que é gritado em cena. O incesto apareceria sublimado, ou expresso por formas transversas, de molde a evitar o conflito com o meio. A Nelson interessava não o eventual jogo de sutilezas, mas a explosão brutal do sentimento, sem qualquer mecanismo censor. Desabituada desse tratamento de choque, a crítica se encolheu e os órgãos policiais proibiram a peça durante 22 anos.

A violência de *Anjo Negro* e *Senhora dos Afogados* não produziu o mesmo repúdio, talvez porque não parecesse tão concentrada. Ainda assim, não há nenhuma censura no relacionamento de Ismael e Virgínia, ela matando um a um os filhos nascidos do marido negro. Num universo de relações "normais", os crimes teriam conseqüência, de algum modo. Todo o desvario de *Senhora* se acha fechado, também, dentro dos limites da família, sem repercussão no mundo exterior ou deste dentro dela. Abolido o conceito de sociabilidade, desaparecem as restrições comportamentais, agindo as personagens de acordo com os instintos menos disciplinados. É o homem primitivo, em estado bruto, recusando o verniz do convívio.

Em *Dorotéia*, o dramaturgo exacerbou essa técnica, aparentando-a ao surrealismo e já, sem dúvida, ao que veio chamar-se teatro de vanguarda ou do absurdo, na década de cinqüenta. As personagens não imitam seres reais, mas parecem abstrações, criaturas fictícias, símbolos de sentimentos. É como se elas, em cena, materializassem apenas o seu subconsciente. O campo da consciência estaria descartado, por pertencer à convenção.

Um par de botinas, por exemplo, simboliza o noivo. O jarro, que de vez em quando se desloca no cenário, é a presença do pecado, do desejo sexual — peça que se liga à higiene íntima feminina, onde não se introduziu o conforto da aparelhagem moderna. O achado mais admirável do dramaturgo é Das Dores, a adolescente que nasceu de cinco meses. Deve-se encará-la como a materialização da maternidade irrealizada de D. Flávia. Por ser de cinco meses, é claro que não pôde vingar de fato. Entretanto, o feto já seria quase uma criatura humana, capaz de desenvolver-se por conta própria. A filha hipotética rebela-se contra a mãe. No confronto imaginário, a solução desta é devolvê-la ao ventre. O criador absorve a criatura que se revoltou contra ele, recolhendo-a ao limbo de onde saiu. Ionesco se teria embevecido com a invenção. E Nelson enveredou por esse procedimento quando norteavam a nossa dramaturgia as técnicas inspiradas por estrita verossimilhança.

Nada resolve discutir hoje se o público de 1950 teria compreendido *Dorotéia* se Ziembinski a dirigisse como farsa (gênero atribuído pelo autor) e não como tragédia. Acredito que a farsa ao menos estabeleceria uma comunicação divertida, à semelhança do que ocorreu na montagem de Heleny Guariba para a Escola de Arte Dramática de São Paulo. O não entendimento seria compensado pelo insólito das situações, enquanto a linha trágica sublinhou a estranheza da história.

Muitos motivos devem ter pesado, para que Nelson concluísse o ciclo mítico e ingressasse no território mais realista da tragédia carioca. Não obstante a ironia com que ele recebeu o conselho do poeta Manuel Bandeira para que voltasse a escrever sobre pessoas "normais", sempre se leva em conta a palavra desinteressada de um amigo, que lhe acompanhava carinhosamente a obra, desde *A Mulher Sem Pecado*. O malogro de público representou desestímulo fatal para as peças míticas, sobretudo se se lembrar que os folhetins de Nelson eram campeões de venda e, como jornalista, o êxito coroava qualquer produção sua. Prefiro a explicação do bom-senso, contudo: o ciclo mítico deu o que tinha de oferecer e se o dramaturgo não buscasse outro caminho, acabaria por repetir-se. O imperativo da renovação conduziu à técnica da tragédia carioca.

Seria exagero afirmar que o autor passou da ampla simbolização ao prosaico realismo. O certo é admitir que as técnicas, aparentemente contraditórias, se imbricam no restante das peças. As cenas nascem de coerência interior, forjando-se no processo mais apropriado na circunstância. Não deixa de ser engraçado citar, porém, que em *A Falecida*, o texto de ruptura com o ciclo mítico, o dramaturgo apelou para o mais banal signo do cotidiano. Tuninho sente-se mal com o pastel que comeu e, ao chegar aflito à casa, Zulmira ocupa o banheiro, sentada na atitude de "O Pensador", de Rodin. O diálogo que se segue afasta qualquer conjectura poética.

A evolução da linguagem de Nelson exige o estudo do especialista. Permaneço nas observações gerais, permitidas a qualquer leigo[8]. Nas primeiras peças, ele procura ser o mais natural possível, sem se desligar do que se convencionou definir como literário. O instinto teatral, de qualquer maneira, impediu sempre que o diálogo se perdesse no rebuscamento, na construção afetada, na forma desligada da vida.

As peças míticas perseguem uma linguagem mais elevada, compatível com a altitude dos temas tratados. Desse ponto de vista, repetindo conceito (ou preconceito) da crítica norte-americana a propósito de O'Neill, seria possível afirmar que Nelson não construiu uma dialogação de nobreza poética, ao nível do legado clássico. Mesmo nas cenas que reclamariam grandeza, as falas continuaram pedestres, presas ao chão naturalista.

No monólogo *Valsa n.º 6*, em que a adolescente Sônia libera a sua fantasia, é natural que as réplicas se aproximem do poético. Diz ela:

Meus gritos batiam nas paredes, nos móveis, como pássaros cegos.

E quando chove em cima das igrejas, os anjos escorrem pelas paredes...

Paulo cresce como um lírio espantado...

Uma insônia cravejada de ódio!

Jamais homem casado roçou meu corpo com a fímbria de um desejo!

E os cabelos rolando sobre o silêncio das espáduas...

Além disso, um defunto contamina tudo com sua morte, a mesa e a dália.

Só a morte viu o teu retrato verdadeiro e último.

Que teu perfil de morta passe por entre lírios cegos!

E onde quer que estejas, odiarás tua lancinante forma terrena.

Ao entrar no domínio da tragédia carioca, em que é imprescindível, pelo qualificativo, a observação de costumes, Nelson utiliza amplamente a linguagem coloquial. Ela assume diversas características: a mistura de tratamentos (a segunda e a terceira pessoas), a incorreção gramatical deliberada, para o diálogo manter a forma popular ("Tem gente?", "Te tapiou!" etc.), o uso da gíria em lugar do vernáculo (mas sempre a gíria assimilada, que não envelhece e portanto é compreendida em qualquer tempo). Certas expressões, de uso corrente, são adaptadas à necessidade do diálogo, como, por exemplo: "O que é que tem a praia com as calças?".

O diálogo freqüentemente resolve-se em pingue-pongue, que dá grande vivacidade às cenas. Gosto de citar as réplicas dos médicos na sala de operação, em *Vestido de Noiva*:

Médico — Pulso?

Médico — 160.

1.º Médico (*pedindo*) — Pinça.

2.º Médico — Bonito corpo.

1.º Médico — Cureta.

3.º Médico — Casada — olha a aliança. (*Rumor de ferros cirúrgicos.*)

1.º Médico — Aqui é amputação.

3.º Médico — Só milagre.

---

[8] Sobre "A linguagem coloquial de Nelson Rodrigues", fez proveitoso estudo a Professora Célia Berrettini em *Teatro Ontem e Hoje*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1980, pp. 159 a 170. Debates 166

1º Médico — Serrote. (*Rumor de ferros cirúrgicos.*)

Prefaciando *O Beijo no Asfalto*, Hélio Pellegrino registra que Nelson inaugura na peça

> o diálogo sincopado, alusivo, no qual o discurso é bruscamente interrompido por um ponto final, para logo reiniciar-se e ser de novo cortado, com uma precisão de alta cirurgia[9].

O ponto, no meio da frase, não se limita a reproduzir a naturalidade do bate-papo: agiliza o diálogo, não fechando um enunciado, para que o espectador se enriqueça por múltiplas sugestões.

Depois de *O Beijo no Asfalto, Bonitinha, Mas Ordinária* insiste no recurso, que Nelson nunca deixa de usar, quando julga necessário. Não há mais perigo, agora, de que ele se traia, por pretensão literária. O despojamento parece-lhe a melhor forma de atingir a dramaticidade. Em teatro, a qualidade literária não vem da frase lapidar, emitindo conceitos acabados. A construção nervosa, as elipses, os subentendidos dão mais dinamismo à presença física do ator. Não se pode esquecer que a máscara, a inflexão, o ritmo formam um todo com a palavra, e o excesso dela tende a tornar desnecessário o desempenho.

O poético, no teatro, não leva a transformar o diálogo em sucessão de belos versos. A simples transposição da poesia implica o risco de artifício, roubando a autenticidade do ator. A réplica aparentemente prosaica pode ter o dom de criar a atmosfera poética, pela pertinência do subtexto envolvido. Esse o caso, por demais conhecido, da dramaturgia de Tchekhov, que parte de conversas triviais, para instaurar o clima nostálgico. Aos poucos, o público sente-se envolvido por densa aura poética.

Nelson não adota o procedimento de Tchekhov. Nem seu objetivo é o de cultivar a nostalgia de mundos mortos. Cativa-o mais a descrição da violência, marca inconfundível da vida contemporânea. A brutalidade, o crime, a ruptura dos pactos sociais são a sua matéria-prima preferida. O paroxismo criado por essas situações acaba por trazer à tona estranha poesia, quando a personagem ultrapassou todos os limites de conveniência e impõe a sua verdade profunda.

O vocabulário de Nelson, nas tragédias cariocas, é sempre mais cru, embora não apele para o palavrão. Não se deixe de registrar a precisão dos termos, num repertório amplo que evita o preciosismo da fala culta. O homem da rua acompanha, perfeitamente, o diálogo rodriguiano. Que nunca desce ao mau gosto, valorizando-se, ao contrário, pelo qualificativo imprevisto, de efeito antológico. Tanto no teatro como na prosa, Nelson merece ser considerado perfeito estilista.

Descrente da ortodoxia dramática, o autor emprega as armas que supõe eficazes, em todas as circunstâncias. O microfone, que seria estranho ao universo teatral, agiliza uma informação, favorecendo a dinâmica do espetáculo. Faz-se real economia de réplicas, diante da fala impessoal do aparelho. A soma de elementos conjugados fortalece o impacto da expressão.

---

[9] *Beijo no Asfalto*, Rio de Janeiro, J. Ozon Editor, 1961, p.11. Esse prefácio está reproduzido na edição do *Teatro Quase Completo*, volume IV, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1966, p. 14. No estudo "A Linguagem coloquial de Nelson Rodrigues", citado na nota anterior, Célia Berrettini alude também às interrupções e aos enunciados inacabados, nas pp. 165 e 166.

Nelson não apreciava muito as peças de Brecht, embora não caiba dizer que se tenha debruçado em seu estudo. Desagradava-lhe, evidentemente, a ideologia do dramaturgo alemão, que evoluiu de um anarquismo difuso para uma doutrina marxista conseqüente. Outro motivo da recusa de Nelson prendia-se ao didatismo das peças brechtianas engajadas.

Surpreendeu-me, por isso, o emprego de um recurso que lembra o estranhamento de Brecht, em *A Serpente*. Um diálogo é seguido de uma espécie de "monólogo interior aos gritos", em que o ator se aproxima da ribalta e "fala para a platéia como o tenor na ária". Houve necessidade de apelar para a motivação íntima da personagem, a fim de que se contrabalançasse a rapidez dos episódios. O diálogo, por si só, dificilmente forneceria a dimensão interior, indispensável para superar-se a superficialidade, em peça tão curta.

Em Brecht, o estranhamento tem diversas funções, entre as quais a de impedir a fusão ilusória do ator com a personagem, e a de generalizar o significado de uma narrativa, como ocorre em *O Círculo de Giz Caucasiano*. A ária rodriguiana desempenha papel diferente: seu objetivo precípuo é o de dar suporte psicológico à ação da personagem, ficando mais próxima do antigo aparte, numa espécie de confidência para o público.

A máscara, que era a norma no teatro grego, acabou sendo abandonada, ao longo dos séculos, não se justificando, de nenhuma forma, na procura de verossimilhança do realismo. Modernamente, foi Eugene O'Neill quem a reabilitou, usando-a quando lhe pareceu necessário para sublinhar um efeito dramático. Talvez Nelson tenha aproveitado a revalorização promovida pelo autor norte-americano para incluí-la no seu instrumental de trabalho.

Nas peças psicológicas e nas tragédias cariocas, em que predomina a base realista, a máscara ficaria deslocada. O dramaturgo sente-se à vontade para convocá-la nos textos míticos, onde prevalece a liberdade poética. Perde sentido, aí, a verossimilhança rotineira, abrindo-se o campo das simbolizações, que apela naturalmente para a máscara. Cabe mencionar que ela é tanto o efeito da expressão do ator como o objeto que se afivela no rosto.

Ainda assim, nem em *Álbum de Família* e *Anjo Negro*, as duas primeiras peças míticas, a máscara aparece. A rubrica inicial de *Senhora dos Afogados* chama a atenção para ela, ao informar que "Moema tem um rosto taciturno, inescrutável, de máscara". Recorde-se que O'Neill mobiliza recurso semelhante ao caracterizar os Mannon, em *Mourning Becomes Electra*. O coro dos vizinhos, de grande importância em *Senhora*, já se identifica pela aparência espectral. E, a certa altura, ele recua para o fundo do palco, tapando o rosto com uma das mãos, para significar que não participa da ação imediata. Coberta a face, é como se estivesse fora de cena. A mão no rosto funciona como máscara da ausência.

Senhora faz um jogo entre a face do ator, que esconderia a identidade da personagem, e a máscara que lhe é aposta, sua face autêntica. D. Eduarda chega a dizer, apontando para o rosto do vizinho:- "Mas este não é o teu rosto — é tua máscara. Põe teu verdadeiro rosto". A rubrica diz que "o vizinho põe uma máscara hedionda que, na verdade, é a sua face autêntica". Os outros vizinhos acompanham-lhe o procedimento: "passam a mão no rosto, como se estivessem tirando uma máscara, e colocam máscaras ignóbeis''. Na cena, eles comentam o comportamento moralmente reprovável do Noivo, com o prazer habitual da maledicência.

Ao abrir-se o segundo ato, ''os vizinhos resolvem tirar o rosto e colocar a máscara''. O diálogo explicita a indicação da rubrica. Um vizinho fala: ''Vamos tirar o rosto!''. Outro: ''E colocar a máscara!''. Comentário de um: ''Ótimo!''. Pergunta: ''Agora?''. Resposta: ''Já''. Nova rubrica informa que os vizinhos, ''simultaneamente, arrancam a máscara. Estão com o rosto''. Não tenho dúvida de que, além do significado de representar o rosto a hipocrisia social, enquanto a máscara a substância legítima da personagem, Nelson manipulou-a em razão da plasticidade.

As três viúvas (D. Flávia, Carmelita e Maura) e a adolescente Das Dores, de *Dorotéia*, usam máscaras, segundo determina a primeira rubrica. Só a protagonista, que dá título à peça, tem o rosto nu, para contrastar com as primas. Também D. Assunta da Abadia, que acompanha o filho noivo de Das Dores, ''traz uma máscara hedionda''. E o próprio filho está travestido em máscara. Não aquela que se coloca no rosto, mas a simbolização do homem: duas botinas desabotoadas, saídas de um embrulho.

Como Das Dores não sentiu náusea nas núpcias, a mãe, D. Flávia, condena-a inapelavelmente, por fugir à vocação da família. Revela-lhe, por isso, que nasceu de cinco meses, e portanto morta. A rebeldia traçou-lhe o destino de ser incriado. Das Dores não existe... Ela decide voltar ao ventre materno, para a gestação normal, que lhe permitirá nascer viva, crescendo e tornando-se mulher. Com esse propósito, ''num gesto brusco e selvagem tira a própria máscara e coloca-a no peito de D. Flávia''. Embora a mãe tente recusar, nova rubrica informa que ela, ''com uma das mãos, mantém a máscara de encontro ao peito. Este é o símbolo plástico da nova maternidade''.

Pode-se afirmar que Dorotéia, para pertencer ao círculo familiar, libertando-se do pecado anterior, acolhe também a máscara. Máscara diferente, porque simboliza a vitória sobre a beleza, razão de seus males. Ela vai até Nepomuceno, que lhe fornece as chagas purificadoras. Mas elas custam a contaminar-lhe o rosto. Na exaltação narcisista, Dorotéia exclama: ''Sou tão linda que, sozinha num quarto, seria amante de mim mesma...''. Essa fala é o clímax de um processo, rompido pelo trabalho da doença propositadamente contraída. Dorotéia fica de costas para a platéia e, ao encará-la de novo, está com uma máscara hedionda.

É fácil ver, em *Dorotéia*, o valor que Nelson atribui à máscara. Na sua fixidez, ela como que petrifica, sintetiza, concentra a essência da personagem. Sutilezas psicológicas, flutuações do sentimento, idéias cambiantes seriam supérfluas, não registrando a verdade profunda de cada um. O dramaturgo chega aí à força ancestral do arquétipo. Ao resumir a personagem na imobilidade da máscara, ele como que liberta o homem de todas as impurezas da contingência.

Entende-se que *Dorotéia* seja uma peça-limite. A qualificação de ''farsa irresponsável'' não esconde o mergulho nos motivos interiores irreprimíveis, a ponto de Carlos Castello Branco julgá-la a mais realizada das tragédias de Nelson[10]. A liberdade poética alcançada pela peça não se basta na utilização da máscara, ainda que assumindo a forma de botinas desabotoadas, no caso do único homem, o noivo. Aparece também, em cena, como já se observou, um jarro, simbolizando a atração pelo pecado. Só quando as mulheres renunciam a toda a materialidade terrena esse jarro é levado do palco. É a vitória final da morte contra a vida.

Encerrada a fase mítica pura, Nelson voltou-se para a tragédia carioca, e o qualificativo comprova a ligação com a realidade próxima. Uma nova estética presidirá a elaboração das peças, baixando o dramaturgo do pedestal em que se colocara, para vasculhar os prosaísmos do cotidiano. Abdicação de uma proposta superior? Insisto em que não. Apenas outra forma de perseguir a essência, pela técnica das motivações aparentemente menores, signo igual da natureza humana.

Merece estudo especial o que devem as tragédias cariocas a *A Vida Como Ela É...*, contos-crônicas publicados pelo dramaturgo anos a fio, na *Última Hora*, a partir de 1951. Nelson não escondia que gostava de ensaiar um tema nesse folhetim diário, para aprofundá-lo depois no teatro[11]. A narrativa testava a potencialidade dramática da história, retomada e desenvolvida na peça. A reação imediata do leitor já permitia avaliar a receptividade do público teatral.

O assunto, porém, não se esgota nesse ângulo. Creio que Nelson experimentava, em *A Vida Como Ela É...*, a validade de uma estética popular, estendida depois ao palco. Pelas próprias dimensões, o conto jornalístico não pode explorar todas as facetas de determinada história. O narrador armava bem uma situação, desenhava-lhe ficcionalmente o conflito, mas quase sempre sugeria estar precipitando o desenlace.

Provavelmente essa era a técnica eficaz para prender o leitor da condução coletiva. Lembro-me, aliás, de que nos ônibus de qualquer linha do Rio, no início da década de cinqüenta, numerosos passageiros mantinham aberta a página do jornal contendo a colaboração de Nelson. Muitos colegas da repartição pública em que eu trabalhava, leitores assíduos da coluna, me contavam casos, na esperança de que, transmitidos ao escritor, se convertessem em contos. Não sei quantas das histórias de que fui o porta-voz passaram à letra de forma...

Se havia essa admirável eficácia dos contos, por que não obter uma equivalência no palco? Não se deve esquecer que, desde *Vestido de Noiva*, nenhuma outra peça do dramaturgo registrou êxito efetivo. Os romances-folhetins, editados sob pseudônimo, alcançavam, também, tiragens expressivas[12]. Só o teatro, em bloco, permanecia à margem do favor popular. Era compreensível que o dramaturgo, criador de uma arte que exige resposta imediata, tentasse conseguir a correspondência da platéia. Mesmo que ele declarasse, no desespero de não ser compreendido, ser ideal do teatro prescindir do público, aglomeração de senhoras gordas comendo pipocas[13].

---

[10] Prefácio de *Dorotéia, Teatro Quase Completo*, vol. II, p. 11.

[11] Respondendo a uma pergunta de Edla van Steen, Nelson afirmou: "Os personagens de *A Falecida, Boca de Ouro* e *Beijo no Asfalto* foram tirados da coluna. Nos contos, eu testava os personagens ou as situações" (*Viver & Escrever*, vol. 2, p. 278).

[12] Nelson publicou diversos romances: "Escrevi *Meu Destino É Pecar, O Casamento* (sou das raras pessoas do país que gosta do livro), *Núpcias de Fogo, Minha Vida*, de Suzana Flag, *O Homem Proibido, Engraçadinha, Seus Amores e Seus Pecados* — em dois volumes, *dos 12 aos 18 anos* e *depois de 30 anos* —, *Escravas do Amor*, um folhetim, como o *Núpcias*. Eu nunca me assumi como romancista. Não tenho tempo. Preciso escrever para comer. E a minha obra teatral é mais importante para mim" (Edla van Steen, *Viver & Escrever*, vol. 2, p.279).

A influência de *A Vida Como Ela É...* determinou a passagem dos temas míticos para as sugestões da Zona Norte do Rio, a grande fonte popular. A maior parte de seu período produtivo o dramaturgo viveu no Andaraí, bairro típico da classe média, e dentro dela a menos favorecida. A observação da vizinhança, o conhecimento dos dramas cotidianos, o imperativo da luta pela sobrevivência — tudo isso constituiria a matéria-prima do ficcionista. Jornal e criação dramatúrgica passaram a não ter fronteiras, sendo um o prolongamento do outro.

Sabe-se que o jornal é feito para o consumo imediato, tanto que a publicação da véspera envelhece de maneira irremediável. O conto diário não admite aprofundamento ficcional, atendendo a um certo tipo de reclamo do leitor. Confundir dramaturgia, que visa à perenidade, com imprensa, alimentada de efêmero, importa no risco de reduzir a ambição artística do palco. Erro que Nelson, de forma nenhuma, cometeu.

De *A Vida Como Ela É...* — e o título é muito expressivo, sugerindo de fato sua verdade — ele aproveitou uma série de indicações: o assunto palpitante, que interessa pelo impacto; o ângulo original, fugindo à rotina das descrições padronizadas; a capacidade de síntese, por se concentrar, em pequeno espaço, história de amplitude incomum; o suspense, não permitindo que se disperse a atenção; e a surpresa da revelação, única saída para desenvolver a trama, em pouco espaço.

O esquema, com variações, pode ser encontrado no antigo melodrama, de infalível apelo popular. Nelson não se atemorizou ante o perigo de estar concedendo a um gênero considerado menor. Os desfechos surpreendentes tinham para ele o dom de não decepcionar a expectativa do público. Dois deles, sobretudo, nascem de certeiro gosto popular, não obstante possam torcer o meu nariz algo erudito: o de *O Beijo no Asfalto* e o de *Toda Nudez Será Castigada*.

Em *O Beijo no Asfalto*, a técnica foi a de manter o suspense, incluir a falsa pista do amor incestuoso do pai pela filha, para finalmente revelar que o amor de Aprígio era pelo genro, apontando-o ademais como vilão assassino. A platéia leva susto, ao deparar a verdade, mas não cabe admitir que ela se mostre inverossímil. Psicologicamente, há razão para que Aprígio suprima Arandir. Diz ele que aceitava tudo do genro, menos aquele beijo na boca do moribundo. Amor e ódio entrelaçados, o sogro partiu para o crime, numa tentativa de apaziguamento interior.

---

[13] Sob o título "Arte de Senhoras Gordas", o capítulo XXX de *O Reacionário* contém as seguintes observações: "O teatro não chega a ser arte. E a senhora gorda, devoradora de pipocas, tinha um prodigioso valor simbólico. Afinal, eu escrevera para ela e pensando nela; e não só eu. Dos gregos a Shakespeare, de Ibsen a O'Neill, todos escreveram para a senhora gorda. Portanto, diria eu ainda hoje, que ela é co-autora de cada texto dramático. (...) Seria válido o público, se tivesse uma função estritamente pagante; ou, mesmo sem pagar, mesmo carona, fosse passivo e grave como uma cadeira. (...) Mas dizia eu que o espectador jamais consegue ser inteligente. Essa inferioridade numérica esmaga um gênio. Como se pode ser lúcido se, ao lado, está a tal senhora gorda roendo pipocas? (...) No meio do segundo ato (de *A Mulher sem Pecado),* estava mais do que nunca convencido de que é o público que faz do teatro uma arte bastarda, uma arte falsa. Comecei a imaginar uma representação utópica, ideal, para cadeiras vazias. Só seria ator, ou atriz, aquele que estivesse disposto a trabalhar para ninguém" (pp. 126 e 127).

O suicídio de Geni é o desfecho de *Toda Nudez*, que se conhece de antemão. Ao se desvendarem suas razões, por meio da fita gravada que Herculano ouve, surge a revelação surpreendente, motivadora do gesto extremo: Geni matou-se logo que o amante, o enteado Serginho, partiu para o estrangeiro em companhia do ladrão boliviano, que o havia estuprado. Sob o prisma psicológico, também, todas as reações eram previsíveis. Nesse final, de qualquer forma espantoso, Nelson colocou o seu gosto pelo insólito, pelo extraordinário, pelo poético. A estética popular encontra aí uma das suas criações mais felizes.

O dramaturgo cultiva o mau gosto, o *kitsch*, a cafonice, como elementos constitutivos de seu universo. Para ele, o bom gosto convencional aproxima-se da postura européia dessorada. O trópico determina a nossa exuberância. O noticiário policial, de que o jornalista se nutriu desde os 13 anos, põe nas manchetes as paixões irrefreáveis, as violências incontidas, os crimes atrozes. Aí não há lugar para a mentira — estão transgredidos todos os códigos. O comportamento de conveniência esconde apenas a hipocrisia, que o autor baniu de sua temática.

Justificando a inclinação para o excesso, o dramaturgo chegou a citar Dostoiévski numa cena de *Anti-Nelson Rodrigues*, a penúltima peça que escreveu. Raskolnikoff ajoelhado diante de Sônia, em *Crime e Castigo*, era o modelo perfeito do derramamento absoluto. Por padrões comportamentais sóbrios, jamais se admitiria semelhante falta de equilíbrio. Nelson faz Salim Simão cair aos pés da filha Joice, dizendo, aos berros:

> Não é diante de ti que me ajoelho, mas diante de todo o sofrimento. (*Ergue-se furioso.*) Mas onde é que eu li isso, meu Deus.

Num texto amável, que acolhe o humor, ele pôde introduzir o estranhamento crítico, purgando-se do exagero inato da vida inteira.

Penso que, neste ponto, estejam inventariados os procedimentos do autor, facilitando a tarefa de ingressar no polêmico problema dos gêneros. O gosto pessoal de Nelson contribuiu, durante muito tempo, para alimentar os equívocos a propósito de seu teatro, quer em relação aos textos, quer a respeito das montagens. Se ele afirmava equiparar o riso, no espetáculo, a uma missa cômica[14], era evidente que se excluísse a comédia dos gêneros por ele freqüentados. E que as primeiras encenações não sublinhassem os elementos de humor.

---

[14] Nelson repete esse conceito um pouco por toda parte. Eu o encontro formulado de maneira particularmente feliz nas *Memórias*, pp. 144 e 145: "De repente, descobri o teatro. Fui ver, com uns outros, um *vaudeville*. Durante os três atos, houve, ali, uma loucura de gargalhadas. Só um espectador não ria: — eu. Depois da morte de Roberto, aprendera a quase não rir; o meu próprio riso me feria e envergonhava. E, no teatro, para não rir, eu comecei a pensar em Roberto e na nudez violada da autópsia. Mas no segundo ato, eu já achava que ninguém deve rir no teatro. Liguei as duas coisas: — teatro e martírio, teatro e desespero. No terceiro ato, ou no intervalo do segundo para o último, eu imaginei uma igreja. De repente, em tal igreja, o padre começa a engolir espadas, os coroinhas a plantar bananeiras, os santos a equilibrar laranjas no nariz como focas amestradas. Ao sair do *vaudeville,* eu levava, comigo, todo um projeto dramático definitivo. Acabava de tocar o mistério profundíssimo do teatro. Eis a verdade súbita que eu descobrira: — a peça para rir, com essa destinação específica, é tão obscena e idiota como seria uma missa cômica". O tema volta em *O Reacionário,* p. 147, e o capítulo LXXXVI do livro (pp. 348 a 351) reproduz o capítulo XXV das *Memórias* (pp. 141 a 145), de que extraí a citação.

Citem-se, antes de mais nada, os gêneros constantes da publicação das 17 peças, pela ordem em que foram escritas:

A Mulher Sem Pecado, drama em três atos;

Vestido de Noiva, tragédia em três atos;

Álbum de Família, tragédia em três atos;

Anjo Negro, tragédia em três atos e quatro quadros;

Senhora dos Afogados, tragédia em três atos;

Dorotéia, farsa irresponsável em três atos;

Valsa n.º 6, peça em dois atos (no espetáculo, drama em um ato);

A Falecida, tragédia carioca em três atos;

Perdoa-me Por Me Traíres, tragédia de costumes em três atos;

Viúva, Porém Honesta, farsa irresponsável em três atos;

Os Sete Gatinhos, divina comédia em três atos e quatro quadros;

Boca de Ouro, tragédia carioca em três atos;

O Beijo no Asfalto, tragédia carioca em três atos;

Bonitinha, Mas Ordinária ou *Otto Lara Resende*, sem indicação de gênero no *Teatro Quase Completo* (na edição da Brasiliense, menciona-se peça em 3 atos, mas no programa da primeira montagem, Nelson escreve "minha nova tragédia carioca");

Toda Nudez Será Castigada, obsessão em três atos;

Anti-Nelson Rodrigues, peça em três atos; e

A Serpente, peça em um ato.

É absoluto o predomínio do texto em três atos. Fogem ao esquema apenas o monólogo *Valsa n.º 6* e a última obra, *A Serpente*. Por que a constância? A primeira razão vem do ritmo interior da peça, que reclama os três tempos. Na fatura rotineira do teatro que se praticava quando Nelson começou a produzir, o primeiro ato apresentava um tema, o segundo o desenvolvia e o terceiro trazia o desfecho. Embora observasse formalmente a prática, já em *A Mulher Sem Pecado* o dramaturgo a inovou, fazendo que as primeiras falas do segundo e do terceiro atos reproduzissem as últimas dos atos anteriores. Assim, o espetáculo poderia perfeitamente não ser interrompido.

O espectador das décadas de quarenta e cinqüenta condicionara-se aos dois intervalos, o que impunha um fecho adequado para cada ato. Ultimamente, prefere-se fazer um só intervalo e muitas montagens são corridas, para que não se quebre a emoção. Tributário da tradição dos três atos, Nelson de fato não obedeceu à estrutura que eles impõem. *Perdoa-me por Me Traíres*, por exemplo, ao invés de desenvolver no segundo ato um conflito presente, ocupa cinco sextos do espaço com um *flashback*. A flexibilidade da composição permite que o encenador faça um só intervalo ou decida simplesmente aboli-lo.

Desde o momento em que se compenetrou de que não escreveria a chanchada capaz de trazer-lhe polpudos direitos, Nelson preferiu rotular as peças com os gêneros considerados "sérios". *A Mulher Sem Pecado* está classificada como drama, enquadramento bastante adequado para as suas características. Victor Hugo, no prefácio de *Cromwell*, manifesto estético do romantismo teatral, muito influenciado por Shakespeare, denominou drama o novo gênero compósito, que passa naturalmente da comédia à tragédia, do sublime ao grotesco[15]. Não participando o texto das categorias mais puras da tragédia e da comédia, qualificava-se sem maiores indagações como drama — e ninguém desautorizaria o termo amplo. Aliás, verificado que a tragédia, em virtude da definição aristotélica, implica requisitos técnicos, adotou-se em geral, na prática, o nome cômodo de drama.

Vestido de Noiva, partindo conscientemente para uma tentativa mais ambiciosa, decidiu-se por ser tragédia. É natural que se discuta o cabimento do qualificativo, em face dos componentes da obra. Quaisquer que sejam os elementos da tragédia, a partir da definição da *Poética*[16], não se consegue entendê-la desligada da idéia de fatalidade, do Destino que prende inelutavelmente o homem em suas malhas. O herói trágico vê-se em luta contra forças poderosas, que o subjugam segundo os ditames do arbítrio divino.

Nesses termos, parece sem sentido incluir *Vestido de Noiva* no gênero trágico. Aliás, se toda nossa civilização decorre, nas crenças essenciais, do cristianismo — e Nelson nunca negou o espírito cristão a nortear-lhe a vida —, a tragédia deve ser estranha a uma dramaturgia que, implícita ou explicitamente, acolhe o princípio do livre arbítrio. A existência da opção, contrária ao esmagamento da fatalidade, nega uma das premissas da tragédia, ao menos no sentido grego.

Só se admite a continuidade do gênero trágico, depois que se expulsaram do firmamento os deuses do Olimpo, desde que substituídos os valores que presidiram a obra de Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Não se aceita, em nenhuma hipótese, a implacabilidade da Moira, que transforma o indivíduo em boneco manipulado por suas mãos. A menos que a fatalidade seja mera simbolização de sentimentos muito humanos, como transparece em *Hipólito*, de Eurípides.

Hoje em dia, o arbítrio divino está substituído pela fatalização interior ou pela disputa com o meio social adverso, suficientemente poderoso para tornar inócuas as rebeldias individuais. Sob essa óptica é que se aceita denominar tragédias *Mourning Becomes Electra*, de O'Neill, e *Death*

---

[15] Em *Do Grotesco e do Sublime* (Tradução do "Prefácio de Cromwell"), de Victor Hugo, em tradução e com notas de Célia Berrettini (São Paulo, Editora Perspectiva, 1977, pp. 68 e 69), lê-se: "Se tivéssemos o direito de dizer qual poderia ser, em nosso gosto, o estilo do drama, quereríamos um verso livre, franco, leal, que ousasse tudo dizer sem hipocrisia, tudo exprimir sem rebuscamento e passasse com um movimento natural da comédia à tragédia, do sublime ao grotesco; (...) lírico, épico, dramático, segundo a necessidade; poder percorrer toda a gama poética, ir de alto a baixo, das idéias mais elevadas às mais vulgares, das mais bufas às mais graves, das exteriores às mais abstratas, sem jamais sair dos limites de uma cena falada; numa palavra, tal como faria o homem a quem uma fada tivesse dotado com a alma de Corneille e a cabeça de Molière".

[16] É a seguinte a definição da tragédia: "A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções" (Aristóteles, *Arte Retórica* e *Arte Poética*, tradução de Antônio Pinto de Carvalho, São Paulo, Clássicos Garnier da Difusão Européia do Livro, 1959, p.279).

of a Salesman, de Arthur Miller. No primeiro caso, impulsos interiores irrefreáveis tomaram o lugar da cadeia de crimes, comandada por decretos divinos, como ocorre na *Oréstia* esquiliana. E o pobre caixeiro-viajante sucumbe à sociedade que esmaga a tímida iniciativa individual.

Em *Vestido de Noiva*, não cabe referir-se a uma fatalidade inelutável, que determinou de alturas inatingíveis o destino de Alaíde. Sua morte decorre de acidente — e não há nada mais fortuito do que ele. Na acepção grega, o acidente seria o oposto de trágico. Feita essa ressalva, é lícito justificar o qualificativo: Alaíde sai de casa tão perturbada, o conflito conjugal adquiriu tamanha proporção que, inconsciente ou conscientemente, ela suicidou-se. A peça não esclarece o episódio, nem haveria razão ficcional para esclarecê-lo. A autodestruição da heroína, por desejo de não mais opor-se ao mundo adverso, equipara-se à derrota frente à divindade soberana. A demissão humana corresponde à certeza do efêmero em face da eternidade dos deuses.

Quanto a *Álbum de Família, Anjo Negro* e *Senhora dos Afogados*, a substância mítica inclui espontaneamente os textos no gênero trágico. A fatalização encontra-se, nas três peças, no relacionamento familiar. A leitura freudiana (mesmo sem o conhecimento teórico da psicanálise) do mito de Édipo e do mito de Electra fundamenta os entrechos de *Álbum* e de *Senhora. Anjo Negro* dá ao preconceito racial o vigor de mola trágica, além de a adolescente Ana Maria reencarnar em grande parte a figura de Electra. Nenhuma estranheza, portanto, em se considerar tragédias as três obras.

Nelson escudou as audácias vanguardistas de *Dorotéia*, a última peça do ciclo mítico, sob o epíteto de farsa irresponsável. A farsa, na acepção popular que lhe atribui Nelson, equivale a uma comédia rasgada que provoca o riso aberto. Já existia, no Peloponeso, a farsa, que influi no teatro aristofanesco, junto com a comédia siciliana, injetando no *comos* (mero cortejo de camponeses bêbados, cultuando o deus Dionísio, em cânticos obscenos e na provocação aos assistentes) o conceito de entrecho, ainda que rudimentar. O irresponsável que adjetiva a farsa subtrairia dela qualquer possibilidade de aferição pelos parâmetros normais. Não obstante — repito —, convém lembrar que Carlos Castello Branco julga *Dorotéia* a mais realizada das tragédias de Nelson[17]. E que a primeira encenação da peça, feita por Ziembinski, sob as vistas do dramaturgo, sublinhou, embora erroneamente, a meu ver, os elementos trágicos.

Valsa nº 6, por seus componentes líricos, ainda que a heroína seja assassinada, deixou de ser classificada como tragédia. Na edição, menciona-se apenas peça, indicando-se que o programa do espetáculo utilizou o qualificativo de drama[18]. Nelson não quis repetir, num texto menos ambicioso — um monólogo, conquanto se exercitasse nele numa técnica nada convencional —, o enquadramento como tragédia. Sobretudo se se evocar que, de acordo com sua intenção original, Sônia já teria expirado e não estaria vivendo a rápida agonia entre o apunhalamento e a morte. Drama é bem o gênero que se ajusta à peça.

---

[17] *Teatro Quase Completo*, vol. II, p. 11.

[18] *Teatro Completo*, vol. I, pp. 169 e 170.

Inaugurando nova fase na dramaturgia rodriguiana, *A Falecida* recebe a qualificação de tragédia carioca. É bem verdade que, mais tarde, Nelson apôs o adjetivo carioca a tragédia, a propósito de *Vestido de Noiva*[19]. Ao escolher esse gênero e ao situar a ação no espaço concreto de um bairro da Zona Norte do Rio, ele quis, por certo, alterar as características anteriores do ciclo mítico, em que privilegiava um cenário indefinido, prescindindo da cor local. A tragédia carioca funde os valores arquetípicos das peças míticas e os circunstanciais da realidade imediata do Rio de Janeiro.

Nelson entregou-se com maior empenho, a partir daí, às observações sobre o mundo à volta. Concentrou-se no bairro, na rua, na casa vizinha, afastando, em definitivo, o que lhe sugeriria visão turística do homem. No momento em que se debruçou sobre os estímulos imediatos, não resistiu mais à faceta cômica, projetada igualmente pela vida. Por esses motivos, o crítico Pompeu de Souza preferiu encarar *A Falecida* como comédia de costumes[20].

Quando da edição do *Teatro Completo*, discuti várias vezes com Nelson o critério de agrupamento das peças. Depois das psicológicas e das míticas, era necessário encontrar uma denominação globalizadora. Propus, naturalmente, tragédia carioca, porque ela já qualificava três obras: *A Falecida*, *Boca de Ouro* e *O Beijo no Asfalto*. Por maioria, justificava-se a preferência. Mas não se deixou de cogitar de outras hipóteses: tragédia de costumes, tragédia carioca de costumes, por exemplo. *Perdoa-me Por Me Traíres*, escrita depois de *A Falecida*, foi batizada como tragédia de costumes. Acredito que Nelson se influenciou pela crítica de Pompeu de Souza. Não desejando, porém, abdicar do gênero trágico em favor do cômico, encontrou a fórmula conciliatória de acrescentar-lhe costumes, tradicionais no teatro brasileiro. No diálogo que travamos, o dramaturgo acabou por descartar as variações, fixando-se em tragédia carioca, termo adotado na publicação.

Em *Viúva, Porém Honesta*, revide sobretudo aos comentários desfavoráveis a *Perdoa-me Por Me Traíres*, o autor repetiu o epíteto farsa irresponsável, usado para *Dorotéia*. Vislumbraria ele algum parentesco entre as duas obras? Enxergo apenas o tom desabrido, a justificar, principalmente em *Viúva*, o qualificativo. O farsesco da trama e a irreverência na caracterização do crítico autorizam a "irresponsabilidade". Incluí a peça entre as psicológicas por ser o agrupamento que mais se aproxima de seu conteúdo. Afinal, trata-se de reação psicológica do autor ao que julgou incompreensão ou agressão da imprensa.

Por que chamar de divina comédia *Os Sete Gatinhos*? A expressão conota vários sentidos: o desejo de ressaltar o dado cômico, alterado pelo adjetivo, que sublinharia o elemento superior e não o que o gênero supõe, de acordo com o conceito aristotélico, de inferioridade[21]; e, sem a menor dúvida, o título da obra de Dante, de implicações muito mais sérias, contendo ampla reflexão sobre a humanidade[22]. Inclusive pelo desfecho, em que as filhas assassinam o pai, nada há que distinga, de fato, *Os Sete Gatinhos* das outras tragédias cariocas.

---

[19] Em *O Reacionário*, p. 131, Nelson escreveu: "Depois, apanhei uma cópia datilografada da peça *(Vestido de Noiva)*, que era a minha primeira 'tragédia carioca'."

[20] Sob o pseudônimo de Roberto Brandão, no artigo "Uma Triste Comédia de Costumes", publicado no *Diário Carioca* de 5 de julho de 1953.

Boca de Ouro e *O Beijo no Asfalto*, peças seguintes, receberam pacificamente essa classificação. Ambas, pelo cenário da Zona Norte do Rio e pelos ingredientes da trama, pertencem ao universo da tragédia carioca. *Bonitinha, Mas Ordinária ou Otto Lara Resende* que, como se viu, aparece sem indicação de gênero no *Teatro Quase Completo* e como peça em 3 atos na série Teatro Universal da Editora Brasiliense[23], só no programa do primeiro espetáculo, apresentado pelo Teatro Novo do Rio, em 28 de novembro de 1962, é qualificada pelo autor como "minha nova tragédia carioca". A hesitação talvez viesse do desfecho otimista, contrastando com o dos demais textos, salvo a farsa irresponsável *Viúva, Porém Honesta*. Além da preferência expressa pelo autor, como a morte final não é condição obrigatória para a existência do gênero trágico (veja-se *As Eumênidas*, última peça da trilogia *Oréstia*, de Ésquilo, por exemplo) e *Bonitinha* tem marcas de inevitabilidade semelhantes às de outras obras, era forçoso incluí-la entre as tragédias cariocas. Prevalece a fatalização do amor dos protagonistas, embora o conflito de Edgard entre o bem e o mal participe da tradição típica da possibilidade de escolha inerente ao drama. No caso dele, contudo, a herança ética paterna é tão dominadora que não seria estranhável conferir-lhe o caráter de inexorabilidade para o bem.

A vanguarda, como se sabe, abandonou os gêneros tradicionais, e Ionesco chamou *A Cantora Careca* de antipeça, *A Lição* de drama cômico, *Jacques ou A Submissão* de comédia naturalista, *As Cadeiras* de farsa trágica e *Vítimas do Dever* de pseudodrama[24]. Nelson já havia escrito uma tragédia de costumes e duas farsas irresponsáveis. Por que não qualificar *Toda Nudez Será Castigada* de obsessão, se importava ressaltar o obsessivo na história e nas personagens? Por todos os títulos, a peça é mais uma tragédia carioca.

Anti-Nelson Rodrigues e *A Serpente* esquecem qualquer propósito polêmico, denominando-se apenas peças. Pelo gosto da primeira em glosar (narcisisticamente?) personagens e situações ligadas à biografia do dramaturgo, pareceu-me natural uni-la às peças psicológicas. *A Serpente,* em apenas um ato, não almejaria, para o autor, o estatuto de tragédia carioca. A análise de seus elementos constitutivos não encontraria classificação mais pertinente.

---

[21] "Como a imitação se aplica aos atos das personagens e estes não podem ser senão bons ou maus (pois os caracteres dispõem-se quase só nestas duas categorias, diferindo apenas pela prática do vício ou da virtude), daí resulta que as personagens são representadas ou melhores ou piores ou iguais a todos nós. (...) A mesma diferença distingue a tragédia da comédia: uma propõe-se imitar os homens, representando-os piores, a outra melhores do que são na realidade" *(Aristóteles, Arte Retórica e Arte Poética,* obra citada, p.271).

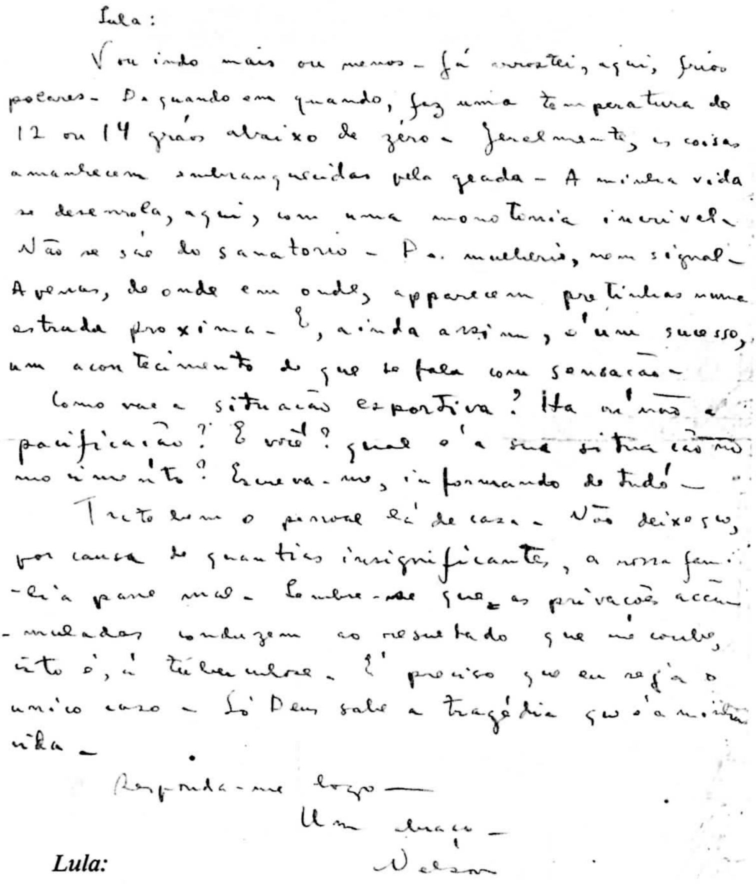
[22] Nelson deve ter tido em mente que Dante fazia uma súmula do homem, sob a perspectiva cristã, ao percorrer o inferno, o purgatório e o paraíso.

[23] *Bonitinha, mas Ordinária,* São Paulo, Editora Brasiliense, Série Teatro Universal, vol. 4, s/d.

[24] *Théâtre d'Eugène Ionesco,* I (contendo, além dessas cinco peças, *Amédée ou comment s'en débarrasser*), Paris, Gallimard, 2.ª edição, 1954.

Exceto um ou outro drama de valor, nosso passado teatral assinalou-se pela rica presença da comédia de costumes. Oswald de Andrade não se preocupou em inovar, do ponto de vista dos gêneros, chamando *O Homem e o Cavalo* de espetáculo em nove quadros, *O Rei da Vela* de peça em três atos e apenas *A Morta* de ato lírico em três quadros. Só pela circunstância de haver escrito tão grande número de tragédias, e de boa qualidade, Nelson Rodrigues mudou a tônica da dramaturgia brasileira.

Facsímile da carta enviada por Nelson, de Campos do Jordão, em 1935, ao irmão Mário Rodrigues Filho (apelidado Lula), o Mário Filho do ex-Estádio do Maracanã, desde 1966 Estádio Mário Filho.



Lula:

Vou indo mais ou menos – Já arrostei, aqui, frios polares – De quando em quando, faz uma temperatura de 12 ou 14 graús abaixo de zéro – Geralmente, as coisas amanhecem embranquecidas pela geada – A minha vida se desenrola, aqui, com uma monotonia incrivel – Não se sáe do sanatorio – Do mulherio, nem signal – Apenas, de onde em onde, apparecem pretinhas numa estrada proxima – E, ainda assim, é um sucesso, um acontecimento de que se fala com sensação –

Como vae a situação esportiva? Ha ou não a pacificação? E você? qual é a sua situação no movimento? Escreva-me, informando de tudo –

Trate bem o pessoal lá de casa – Não deixe que, por causa de quantias insignificantes, a nossa familia passe mal – Lembre-se que as privações accumuladas conduzem ao resultado que me coube, isto é, á tuberculose – É preciso que eu seja o unico caso – Só Deus sabe a tragédia que é a minha vida –

Responda-me logo –

Um abraço –

Nelson

Lula:

Vou indo mais ou menos. Já arrostei, aqui, frios polares. De quando em quando, faz uma temperatura de 12 ou 14 graus abaixo de zero. Geralmente, as coisas amanhecem embranquecidas pela geada. A minha vida se desenrola, aqui, com uma monotonia incrível. Não se sai do sanatório. Do mulherio, nem sinal. Apenas, de onde em onde, aparecem pretinhas numa estrada próxima. E, ainda assim, é um sucesso, um acontecimento de que se fala com sensação.

Como vai a situação esportiva? Há ou não a pacificação? E você? qual é a sua situação no movimento? Escreva-me, informando de tudo.

Trate bem o pessoal lá de casa. Não deixe que, por causa de quantias insignificantes, a nossa família passe mal. Lembre-se que as privações acumuladas conduzem ao resultado que me coube, isto é, à tuberculose. É preciso que eu seja o único caso. Só Deus sabe a tragédia que é a minha vida.

Responda-me logo.

Um abraço,

Nelson

4. O Pensamento

Não é difícil construir um ideário de Nelson Rodrigues, mesmo se os paradoxos e as contradições fazem parte essencial de seu pensamento. Ponto de partida para conhecê-lo talvez se resuma numa réplica de Patrício, em *Toda Nudez Será Castigada*:

> o ser humano é louco! E ninguém vê isso, porque só os profetas enxergam o óbvio!

Herculanto retoma o motivo, em enunciado menos radical:

> ...há, entre nós e a loucura, um limite que é quase nada.

O irracionalismo estaria no cerne do comportamento humano.

Tendo recebido a formação cristã da classe média urbana brasileira, o dramaturgo preservou até o fim da vida a crença na divindade e em preceitos morais básicos. A dificuldade de observar esses preceitos aguça a loucura. Na terra, o homem vive o desgarramento de uma unidade perdida, inconsolável órfão de Deus. Há um deblaterar insano em terreno hostil. Resta o sentimento permanente de logro — a vida prega uma peça em todo mundo.

Desde *A Mulher Sem Pecado* esses elementos se mostram dominantes. A obsessão de Olegário em comprovar a fidelidade da mulher, a ponto de fingir-se paralítico durante longo tempo, não deixa de ser uma forma de loucura. Ele não constitui com Lídia um ser único, ideal de todo carente do absoluto. No momento em que Olegário poderia apaziguar-se, por concluir que ela lhe era fiel, impõe-se o logro: conduzida à loucura pelo ciúme do marido, a mulher o abandona. O desencontro preside os relacionamentos. Leva-se sempre a pior.

Ao analisar as personagens, o problema já ficou exposto. Retomo-o em dois exemplos mais característicos — *A Falecida* e *Boca de Ouro* —, cujos desfechos erigem o logro em tema privilegiado. Os protagonistas de ambas as peças buscam, minuciosamente, um símbolo de transcendência, que os redima da vida de frustrações. Tudo parece arquitetado para que se cumpra esse desígnio. A ironia trágica decretará a vacuidade da ingênua ambição.

Afinal, embora simbolicamente muito importante, o enterro de luxo não representaria desejo excessivo de Zulmira, que se privou no cotidiano de quaisquer gratificações e, com uma ligação secreta, acreditou ter obtido os meios para satisfazê-lo. Evidente que foi ingenuidade pensar que o marido receberia o dinheiro do ex-amante dela sem nenhuma indagação. Ou talvez ela se iludisse propositadamente no sonho vão, não se importando que, depois de morta, a privassem do grande enterro. O certo é que a frustração, em *A Falecida*, é comum à vida e à morte: Tuninho, descobrindo-se traído (logrado), encomenda para a mulher o caixão mais barato.

A vida prega peça semelhante em *Boca de Ouro*. O poder curava-o das humilhações, desde o nascimento em pia de gafieira às grã-finas tratando-o como figura folclórica. A dentadura de ouro simbolizava o poder em vida, e o caixão de ouro na morte... Vítima de assassinato, ele padece o terrível logro: o cadáver, no necrotério, está desdentado. A morte prematura impedira a conclusão da obra que "parece coisa de um deus asteca". A careta irônica da boca sem dentes é bem o logro lançado à cara da platéia.

O dramaturgo não esconde que o sentimento de pessimismo e de absurdo se fincou nele a partir do assassínio do irmão, o excelente desenhista Roberto Rodrigues [1]. Uma mulher, segundo já reportei, entrou na redação do jornal de propriedade de seu pai, Mário Rodrigues, perguntando por ele. Na ausência, ela falaria com qualquer filho. Introduzida a Roberto, matou-o a tiros, como poderia ter feito eventualmente com o próprio Nelson. Não importam as razões que determinaram a criminosa a despejar no filho a ira contra o pai. O ato, em si, está carregado de absurdo, sublinhando o efêmero de qualquer projeto de vida. Mário, apaixonado pela morte de Roberto, sobreviveu-lhe dois meses. Esses espisódios, semelhantes ao arbítrio implacável do destino, na tragédia grega, dariam o substrato do escuro pensamento do escritor.

No julgamento da criminosa, mobilizou-se a favor dela a opinião pública. Absolveu-a o veredicto final do júri. Não interessa agora, também, examinar se se fez ou não justiça. Para a compreensível solidariedade familiar de Nelson, tornaram-se culpados todos os que justificaram o assassínio. O homem tomou horror das unanimidades. O dramaturgo valorizou a irredutível verdade individual, contra os consensos.

---

[1] Nas *Memórias*, obra citada, Nelson escreve: "E confesso: — o meu teatro não seria como é, nem eu seria como sou, se eu não tivesse sofrido na carne e na alma, se não tivesse chorado até a última lágrima de paixão o assassinato de Roberto. (...) Foi uma tragédia que quase destruiu minha família. Pensei, em certos momentos, que nenhum de nós sobreviveria; e que aquilo era o fim de cada um e de todos. Foi o fim de meu pai, que morria dois meses depois. A mesma bala que se cravou na espinha de Roberto, matou o velho Mário Rodrigues. Mas o que preciso dizer, aqui, é que eu me sentia mais ferido do que os outros (...) Muitos e muitos anos depois, eu visitei o túmulo do meu irmão. Uma cruz pobre e, por baixo, no mármore frio, o nome — Roberto Rodrigues. Não me ajoelhei com vergonha de me ajoelhar. E pensei que não há nada que fazer pelo ser humano. Disse, de mim para mim: — 'O homem já fracassou' " (pp. 125,126 e 133).

O tema havia sido dramatizado por Ibsen, em *O Inimigo do Povo*, peça que despertava a maior admiração de Nelson [2]. Talvez não caiba falar em influência direta do texto sobre *O Beijo no Alfalto*. Entretanto, acham-se na obra nacional semelhantes convicções. O Dr. Stockman ibseniano desejava proclamar que estavam contaminadas as águas do balneário, agravando a saúde daqueles que o procuravam para curar-se. Conhecida a verdade, a administração iria à falência. O suposto interesse coletivo reclamava a continuidade da impostura. Fiel à simples verdade científica, o Dr. Stockman foi derrotado, na prática, pelo voto adverso da maioria. Ibsen criou uma metáfora de valor irrecusável: a contaminação, no seio da terra, significa que o mal está no âmago da sociedade. O Dr. Stockman encerra a peça dizendo uma frase que sempre valeu como bálsamo para Nelson: "O homem mais poderoso do mundo é o que está mais só".

O Beijo no Asfalto fundamenta o irredutível individualismo rodriguiano. Manipulada por interesses escusos, a opinião pública acredita no homossexualismo de Arandir. A contaminação da mentira é tão poderosa que alcança até a mulher dele, a única pessoa que teria condições de defendê-lo sem tréguas. A trama sugere, no entanto, que eram muito fortes os componentes homossexuais do jornalista que desencandeou a campanha contra Arandir. E revela, no desfecho, que o sogro era o verdadeiro homossexual. Nelson abominava as idéias massificadas, os juízos fundados na aparência, as explicações óbvias para qualquer fenômeno.

Essa crença extrapolou para o terreno político, levando o dramatugo a tomar posições altamente discutíveis, a propósito do golpe militar de 1964. Entendo muito bem que ele não aceitasse a situação da União Soviética, nem quisesse vê-la no Brasil. Os crimes revelados do stalinismo continham tudo que horrorizava Nelson. Para ele, o comunismo consagrava a antipessoa. Não é o caso, também, de debater se, destituído de sólida formação teórica, não o movia visão superficial do marxismo. O certo é que Nelson se engajou, na imprensa, na luta contra todas as posições consideradas da esquerda, tornando-se paladino da ditadura militar.

Interpelei-o, algumas vezes, a respeito do problema, embora sem transpor, de parte a parte, os limites que poderiam abalar a amizade e o respeito mútuo. Nelson justificava-se com a tese do mal menor. Na opinião dele, 1963 caminhava para um caos que, instaurado o comunismo, viveríamos uma ditadura muito mais sanguinária. Diga-se a favor do homem que, em várias oportunidades, utilizou o seu prestígio junto aos militares para tirar um amigo da prisão. Certa vez, ele me contou ter mentido descaradamente a um deles a respeito do dramaturgo Augusto Boal: o ex-diretor do Arena só pensaria em teatro e não nutria a menor preocupação por política. Nelson mencionou um dia, horrorizado, um torturador, que se comprazia em jogar, no oceano, suas vítimas, vendo-as debater nas águas.

Posso testemunhar que Nelson, nos últimos anos de vida, se decepcionara com a ditadura militar brasileira. Por que, então, não criticá-la, valendo-se da mesma veemência empregada na luta anticomunista? Creio que o silêncio se explica por gratidão. Seu filho, também chamado Nelson, militante terrorista, teve a vida poupada numa operação repressiva, em consideração a ele. O dramaturgo empenhou-se, longos anos, em retirálo da prisão. Depois, participou ativamente da campanha pela *anistia* (ampla, geral e irrestrita), bandeira dos liberais convictos e da esquerda. Nessas circunstâncias, entende-se que Nelson não denunciasse os crimes da tortura institucionalizada no País, que o indignavam tanto quanto os do stalinismo. O individualista ferrenho curvou-se ao imperativo do amor paterno.

---

[2] Certa vez, transmiti ao dramaturgo minha paixão por *Quando Nós Mortos Despertamos*, que me parecia a mais poética obra ibseniana. Nelson apreciou a leitura, mas achou a peça um tanto irrealizada dramaticamente, ao menos inferior a *O Inimigo do Povo*.

As sucessivas reafirmações de fé "reacionária" não eram suficientes, por outro lado, para convencer os mais hidrófobos defensores do regime. O autor maldito, com tantas interdições da Censura, não se acomodava bem ao falso moralismo vigente. Narrou-me o dramaturgo, certa vez, uma passagem que seria pitoresca, se não fosse sinistra. Um general da "linha dura" comentou:

> Esse Nelson Rodrigues pode iludir todo mundo, mas a mim não engana...

A incapacidade de alistamento deveria mesmo torná-lo suspeito a qualquer regime ditatorial.

O extremo individualismo, que não se explicaria apenas pelo que se chama ideologia burguesa, mas confiança profunda nos valores inalienáveis da pessoa humana, inspirou ao dramaturgo alguns conceitos, emitidos em situações que não se confundiriam com propósito filosofante. Padre Nicolau, de *Toda Nudez Será Castigada*, externa juízo que parece saído da boca de Nelson:

> Socialista, comunista, trotskista, tudo dá na mesma. Acredite: — só o canalha precisa de ideologia que o justifique e absolva.

Em qualquer dos matizes da esquerda, ele enxergava o mesmo fundo marxista, que a seu ver representava a negação da liberdade individual.

No diálogo entre o protagonista Herculano e o médico, o dramaturgo distribuiu algumas de suas convicções. Ele o fez, certamente, para não delegar a um a função de seu porta-voz, e a outro a de opositor. Herculano exprime pensamento típico de Nelson:

> Se tirarem do homem a vida eterna ele cai de quatro, imediatamente.

Vazada na linguagem coloquial, a réplica distingue entre o homem e o bicho. A natureza animal não esgota o homem, criatura transcendente. A perspectiva da vida eterna e as conseqüentes implicações éticas dariam sentido à aventura terrena, em termos diversos dos seres irracionais.

Embora, em função da afirmativa de Herculano, o médico admita ser quadrúpede, a crença humanista dita-lhe outra fala, subjacente ao ideário pelo qual se pautava o dramaturgo:

> É o homem, sempre o homem, Herculano, não há, nunca houve o canalha integral, o pulha absoluto. O sujeito mais degradado tem a salvação em si, lá dentro.

Raciocínio de inequívoca origem cristã, concedendo ao homem ponto de partida moral, capaz de resgatá-lo, em qualquer tempo. A mais torpe das criaturas (uso um dos qualificativos preferidos de Nelson) teria a possibilidade de arrepender-se, salvando-se em conseqüência e dar testemunho sobre o transcendente.

A *leitura* de Dostoiévski trouxe contribuição fundamental para o pensamento do dramaturgo. Em *Os Demônios,* Kirilov afirma: ''Se Deus não existe, tudo é permitido''. Contrabalança a vocação para o mal a certeza de uma norma superior, que regeria o universo. Acreditando-se na divindade, tudo não é mais permitido — o homem participa de uma ordem, obedece a preceitos éticos, acredita numa hierarquia de valòres que disciplinam o convívio. A moral dá sentido à conduta.

Bonitinha, Mas Ordinária ou Otto Lara Resende é, em grande parte, uma variação sobre a frase dostoievskiana, feita a partir de outra frase dita pelo autor de *O Braço Direito*, erigido em título da peça: ''o mineiro só é solidário no câncer''. Isto é, não há solidariedade, a não ser no momento extremo, em que está decretada a morte. Para que prevaleçam os bons sentimentos, é necessária a chamada à certeza da morte. Numa outra leitura, pode-se afirmar que o homem se abre à solidariedade pela consciência da finitude. Mas, amplamente, cabe admitir que, destruída a frase, se acreditará que a bondade tem força para reger os destinos humanos. A convivência não precisa aparentar-se à selva.

Edgard, o protagonista, é submetido a dupla tentação: a proposta de casar com Maria Cecília, filha do Dr. Werneck, dono da firma em que trabalha, e um cheque de quantia fabulosa, que ele poderia descontar a qualquer momento, mas, em verdade, forma clara de ''comprá-lo''. A recusa de ambos testará a integridade de Edgard ou, em outros termos, a existência de sólidos princípios morais, regendo a conduta humana. Nelson quis afirmar que, por meio de ética rigorosa, em que nem tudo é permitido, se está testemunhando a existência da divindade.

A peça não se contenta em chegar a essa conclusão apenas através de Edgard. Dr. Werneck e Peixoto, seu intermediário na oferta indecorosa, admitem, por outros caminhos, o predomínio final da atitude ética. A princípio, quando Werneck, na festa apocalíptica, instaura o caos, porque ninguém sabe se daqui a pouco estoura uma guerra nuclear, parece que tudo é permitido. De volta a casa, porém, a mulher diz que no fundo ele é bom, reequilibrando-o como criatura moral e parte do cosmo ordenado.

Peixoto ilustraria, melhor do que Dr. Werneck, a idéia de que não há fronteiras para a maldade. Ele é o canalha convicto, que proclama em cima da mesa a sua condição. Aparenta-se a orgulho a franqueza do seu grito inequívoco, dizendo-se canalha de boca cheia. Aceita a abjeção, tudo seria permitido. Ou, se tudo é permitido, por que recusar a abjeção? Ao assassinar Maria Cecília, matando-se em seguida, Peixoto como que extirpa o mal e comprova, pelo avesso, a existência de Deus.

Toda Nudez Será Castigada, a última obra em que o dramaturgo se empenhou a fundo, encerrando efetivamente a seqüência de suas grandes tragédias cariocas, retoma o tema, sob novo ângulo. *Bonitinha, Mas Ordinária* concluíra que nem tudo é permitido, em razão da ética ditada pela divindade. Herculano, protagonista de *Toda Nudez,* passa para as afirmações positivas: ''se Deus existe, o que vale é a alma''. Daí, todas as provações, os acontecimentos mesquinhos se reduzirem a ''vil detalhe''. Em face da eternidade, não significa mais que ''vil detalhe'' a própria aventura terrena.

Por incontáveis sintomas, é fácil concluir que Nelson não recebia de bom grado a realidade. Na melhor das hipóteses, ela o incomodava, pelo séquito de desagrados que a acompanham. Comumente as pessoas suam, têm varizes e a gordura as deforma. O ônus do prosaísmo compromete as possíveis sortidas românticas. Um leproso afugenta o casal em idílio, em *Bonitinha*. Na mesma peça, o coveiro português interrompe o abandono amoroso dos jovens que, à falta de local adequado, se aninham numa sepultura. O chamamento à realidade impede que se consumam as aproximações sentimentais.

Vestido de Noiva exemplifica muito bem o horror de Nelson pela realidade. O início da peça a revela brutal, dura e implacável na configuração do acidente, por meio de buzina de automóvel, rumor de derrapagem, som de vidraças partidas e sirena de assistência. Os repórteres dão a nota fria do acontecimento, descrevendo-o na linguagem rotineira dos registros policiais, inclusive com este diálogo:

— Morreu?

— Ainda não. Mas vai.

Os médicos são também retratados na indiferença profissional pelo paciente, considerado objeto que é preciso consertar. A frase mecânica resume o problema:

Se não der certo, faz-se a amputação.

O telefonema de uma leitora ao jornal assinala a distância do mundo à volta, a incapacidade de comoção verdadeira com a tragédia dos outros. Depois de ver o desastre, que tacha de horrível, a leitora faz reclamação contra o abuso dos automóveis:

Então, quem tem criança!

A secura telegráfica do diálogo patenteia o alheamento dos médicos:

— Pulso.

— 160.

— Pinça.

— Bonito corpo.

— Cureta.

— Casada — olha a aliança.

— Aqui é amputação.

— Só milagre.

— Serrote.

Quando o marido se espanta de que a acidentada se encontra em estado de choque, o médico esclarece que:

é uma felicidade. Uma grande coisa. A pessoa não sente nada — nada.

A consciência, isto é, a realidade, apenas traz sofrimento. O melhor para o homem é isolar-se no inconsciente, para que o mundo não o machuque.

É essa, para Nelson, a fisionomia da realidade, quando os circunstantes se vêem diante de uma tragédia, simples espectadores indiferentes.

Nelson Rodrigues, tricolor "doente", agradece os aplausos da multidão que lota o Estádio Mário Filho, após receber, junto com a equipe do Fluminense Futebol Clube, a faixa de campeão carioca de 1971 (Foto Agência *O Globo*).

Tal concepção deveria levá-lo a repudiar a realidade, grosseira, caótica, hostil. No subconsciente, em que as personagens realizam os sonhos acalentados, não é outra a característica assumida pelo cotidiano. Alaíde é vítima do acidente quando foge da revelação implacável que lhe traz a briga com a irmã. Pelo acidente ou pela tentativa inconsciente de suicídio, não estaria ela escapando aos ônus do real? Ao ingressar no delírio, ela identifica seu destino ao de Mme. Clessi, símbolo da vida romanesca, isenta das prosaicas injunções do dia-a-dia. O mundo de fantasia aí pintado parece intocável às rudes exigências da vida. Mas o dramaturgo leva até esse paradigma de perfeição romântica o repúdio da realidade. Mme. Clessi gosta de um adolescente que usa uniforme cáqui e diz que "as mulheres só deviam amar meninos de 17 anos", mas esse próprio amor se afigura compensação da perda do filho, tão parecido com o rapaz (incesto por procuração). O crime folhetinesco do estudante surge também como recusa da realidade, já que a família o oprime e existem senadores para custear as despesas da amante. O pacto de suicídio seria a forma de imortalizar o amor, liberto das imperfeições terrenas. Nelson, contudo, nem se contenta em oferecer essa pintura — romântica ou folhetinesca, não importa — de uma união ideal. Alguém surge para quebrar, morbidamente, essa imagem. Um freqüentador do bordel informa que Mme. Clessi morreu gorda e velha, e tinha varizes. O sadismo do amesquinhamento do real leva o Homem de barba, no velório de Mme. Clessi, a dizer que o cadáver está irreconhecível, porque a navalhada pegou grande parte do rosto.

A dureza maior da visão rodriguiana da realidade, em *Vestido de Noiva*, se acha no desfecho. Aparentemente, trata-se de *happy end*, casando-se a irmã com o cunhado. A ironia com a qual o autor descreve a solução é que sublinha, mais uma vez, como lhe aborrece a vida. De início, Lúcia está corroída de remorsos e diz ao cunhado que não será dele, nem de ninguém:

> Jurei que nem um médico veria o meu corpo.

Em sucessão rapidíssima de flagrantes, contudo, ela vai para a fazenda onde o clima é uma maravilha, e volta mais gorda, corada. A vida continua, apesar de tudo, e os próprios protagonistas passam incólumes pela tragédia. Não obstante os noivos parecessem antes destinados um ao outro, o *happy end* se torna a ilustração de que o cotidiano atraiçoa os sentimentos profundos e a realidade leva o indivíduo a resignar-se às conveniências de sobreviver.

A incomunicabilidade, que será um dos temas básicos do teatro do absurdo, permeia toda a obra rodriguiana. Desde *A Mulher Sem Pecado*: Olegário e Lídia se perdem, por incapacidade de comunicar-se. Os desencontros de *Vestido de Noiva* se explicam porque os casais não sabem exprimir-se, nos momentos certos. Judite não entende a delicadeza superior do marido, em *Perdoa-me Por Me Traíres*. Enquanto ele se atribui a responsabilidade porque ela o trai (não fora a criatura absoluta que a cumularia de plenitude, dispensando-a de procurar outros homens), Judite acredita simplesmente que Gilberto precisa ser internado de novo.

O Beijo no Asfalto pode ser encarada, desse ponto de vista, como a tragédia da incomunicabilidade. Arandir é incapaz de provar aos outros que o beijo que deu no moribundo representou gesto puro de solidariedade, e não manifestação de homossexualismo. A mulher deixa-se vencer pela onda de preconceitos. E a cunhada está disposta a aceitá-lo, mas por equívoco, achando que ele é homossexual. A incomunicabilidade vota o homem, irremediavelmente, à solidão.

Os casais, sobretudo os velhos, que tiveram tempo de conhecer-se profundamente, estão fechados em universos incomunicáveis, tornando a questão mais trágica. Gastão, de Anti-Nelson Rodrigues, diz que

> A pior forma de solidão é a companhia da minha mulher.

São três horas da madrugada e ele tenta contar-lhe a visita ao cardiologista, a recomendação da coronariografia, a dor no peito, irradiada para o braço esquerdo, e o desejo de morrer em meio a uma frase. Ela choraria a sua morte? E narra o choro apoteótico da mãe de *O Bandido Giuliano,* filme de Francesco Rosi. Se ao menos o filho confessasse, como no sonho, ser o autor das cartas anônimas que o chamavam de "ramalhal chifrudo", ele estaria salvo... Ao veemente pedido de um pouco de solidariedade, porém, Tereza responde:

> — Apaga essa luz. Apaga essa luz.

Em outra cena, Gastão fala à mulher que está apodrecendo. Com essa certeza, não quer mais ser odiado por ela e pelo filho. Que fará para isso? Pretende dar, em vida, a herança que lhes cabe. Move-o a convicção de que "dinheiro compra até amor verdadeiro". Que seu cadáver tenha dos dois "uma coisa parecida com amor". Basta-lhe o salário de contínuo, em troca de um gesto de carinho:

> E você e Oswaldo terão pena de mim, porque dinheiro também compra misericórdia. Pago antes a misericórdia. Está paga a misericórdia (*gritando*). Eu, o pederasta gagá (novo qualificativo que lhe deu Oswaldinho, na última carta anônima), quero ser chorado pelo meu filho!

Nem o derramamento patético, esmolando um pouco de piedade, comove Tereza. A voz estrangulada, ela replica:

> Cala essa boca, bruxo danado! É por isso que meu filho diz: "O culpado é meu pai que não morre!"

Não se deve esquecer que *Anti-Nelson Rodrigues,* penúltima peça do autor, tem final feliz, na união dos jovens...

O estigma da humanidade viria, em grande parte, do desamor. Sob outro ângulo, da separação entre sexo e amor. A bisavó, mencionada em *Dorotéia*, é a responsável pela maldição que atinge todas as mulheres da família. Ela traiu o amor, casando com quem não amava. Por isso, na noite de núpcias, teve a náusea, o enjôo que simboliza o horror do sexo, amputado do abandono amoroso. O pecado contra o amor se transmite de geração a geração, condenando a inteira descendência feminina.

Gilberto, de *Perdoa-me Por Me Traíres*, proclama a verificação:

> ... chego aqui e vejo o quê? Que ninguém ama ninguém, que ninguém sabe amar ninguém. Então é preciso trair sempre, na esperança do amor impossível. Tudo é falta de amor: um câncer no seio ou um simples eczema é o amor não possuído!

Salim Simão reconhece, em *Anti-Nelson Rodrigues:*

> O sexo nunca fez um santo, o sexo só faz canalhas.

E, em *A Serpente*, a última peça, a tragédia nasce da imposição do sexo. Sem a menor corte prévia, Lígia se entrega ao cunhado, aceitando o oferecimento da irmã, e o sexo cria a união fatal. Guida, que o marido traiu, tem a consciência amarga da nova verdade, a duras penas admitida por Nelson: "O homem deseja sem amor, a mulher deseja sem amar". Eis a razão da queda paradisíaca e o tormento que submeteu a humanidade.

O dramaturgo associa o sexo, sobretudo, ao desregramento do instinto dos donos da vida. O poder aguça o desejo de satisfação material, incluindo-se nele o sexo. Veja-se o bordel de *Perdoa-me Por Me Traíres,* que reúne meninas de 17 a 14 anos para milionários e parlamentares, tropeçando-se ali em imunidades. Dr. Werneck, em *Bonitinha, Mas Ordinária,* promove uma curra. Não o preocupa a brutalidade psicológica da situação a que são submetidas as meninas. Movem-no apenas os aspectos materiais. E, sob esse prisma, não há o que temer: a cirurgia moderna domina a técnica a ponto de refazer a película, restaurando a virgindade. Ainda nessa peça, Peixoto não tem amor verdadeiro por Maria Cecília. Prende-o a ela paixão mórbida, alimentada de sexo. Essa forma de união é altamente destruidora, obedecendo a lógica incontestável o assassínio dela, seguido do suicídio do criminoso.

O radicalismo faz Nelson dizer, pela boca de Olegário, em *A Mulher Sem Pecado*, que "conhecer o amor, mesmo do próprio marido, é uma maldição. E aquela que tem a experiência do amor devia ser arrastada pelos cabelos". Guilherme, de *Álbum de Família,* emite conceito semelhante, ao afirmar que a mãe não pode cuidar da irmã:

> É uma mulher casada, conhece o amor — não é pura.

Completa ele o raciocínio:

> Ela precisa EXPIAR, porque desejou o amor, casou-se. E a mulher que amou uma vez — marido ou não — não devia sair nunca do quarto. Deveria ficar lá, como num túmulo. Fosse ou não fosse casada.

O eventual machismo, latente nessa fala, é corrigido por Jonas:

> Quando se ama deve-se possuir e matar a mulher. Guilherme tinha razão: a mulher não deve sair viva do quarto: nem a mulher — nem o homem.

O pensamento radical leva Nelson a dizer que enlouquecemos "Porque não amamos". Gilberto, de *Perdoa-me Por Me Traíres,* seu porta-voz, admite ter sido curado não pela malarioterapia, mas pela vontade de viver para amar. Segundo acreditava, "o verdadeiro defloramento é o primeiro beijo na boca".

O amor, que equivale a uma graça, fataliza as duas criaturas. *Anti-Nelson Rodrigues* contém uma promessa de amor eterno. Por esse motivo, não representaria mais o dramaturgo que os desencontros das peças anteriores? Em entrevista que me concedeu, ele respondeu afirmativamente à pergunta:

> ... as pessoas se separam porque realmente não amavam. Agora mesmo, aos 61 anos de idade, acho que a pior forma de adultério é a da viúva que se casa novamente. Mas — repito — se casa porque não conhecia o amor. Nos meus dez anos eu sonhava com a menina com quem ia namorar, noivar, casar — sem jamais traí-la. Sou absolutamente a favor da fidelidade, inclusive masculina. Se nunca a realizei, o defeito é meu e a degradação é minha. Por esse lado, por essa nostalgia de amor

eterno, o *Anti-Nelson Rodrigues* é mais Nelson Rodrigues do que todas as minhas peças anteriores[3].

A fatalização amorosa é tão absoluta que Oswaldinho, ao ver Joice pela primeira vez, "foi como se eu te conhecesse de vidas passadas". O encontro de um casal não obedece a circunstâncias fortuitas — está prenhe de verdadeira maquinação do Destino, a comandar dois seres tateando no escuro. Não há dúvida de que essa crença de Nelson deriva de entranhado romantismo, que luta com os incontornáveis desacertos do cotidiano. Admirável observador da realidade, o dramaturgo registra os numerosos desencontros, o desgarramento que determina para o homem uma trajetória permanentemente solitária. O que não o impede de acreditar na possibilidade do amor eterno, ou ao menos de pretender que ele exista.

A busca da perenidade do sentimento esbarra com as limitações humanas. Nelson denuncia os desvios nos relacionamentos, responsáveis por frustrações. Virgínia, de *Anjo Negro*, sente-se todo o tempo violada pelo marido, significando que ela recusa o papel de mero objeto. Aliás, falando sobre o irmão de criação de Ismael, o cego Elias, observa que só sabe amar igual a ele, "como qualquer outro — fazendo da mulher uma prostituta...". Misael, de *Senhora dos Afogados,* para casar com D. Eduarda, teve de assassinar a prostituta que reivindicava a primazia em seu leito nupcial. Simbolicamente, ele precisava sacrificar a prostituta que existe na mulher, por sentir o matrimônio frio, casto e triste, sem abandono de nenhuma espécie.

Certos amores são malditos, exigindo a morte do ser amado. É o caso de Raul, de *Perdoa-me Por Me Traíres,* que ama a cunhada e a obriga a tomar veneno. Vingando-se aparentemente, em nome do irmão, que ela trai com qualquer um, ele a suprime por ciúme — não podendo suportar o conflito em que se enredara. Outro amor maldito — o de Aprígio por Arandir, em *O Beijo no Asfalto* — tem desfecho semelhante. Depois de mover contra o genro a máquina da calúnia e da difamação, capaz por si só de destruí-lo, dá-lhe o tiro de misericórdia, por meio do qual se liberta também dos seus demônios interiores. Às vezes quem ama tem necessidade irreprimível de destruir o objeto de seu amor.

O pessimismo de Nelson freqüentemente apresenta conotações anárquicas. A "farsa irresponsável" de *Viúva, Porém Honesta* serve para o dramaturgo satirizar os pretensos valores. O Diabo questiona ali o Psicanalista:

Que família? A tua? A dele? E vou provar o seguinte, querem ver? Que é falsa a família, falsa a psicanálise, falso o jornalismo, falso o patriotismo, falsos os pudores, tudo falso!

Berra

Olha o rapa!

provocando a fuga das personagens do palco para a platéia. Todas estão comprometidas:

---

3. *Jornal da Tarde*, de 2 de março de 1974

> Nem a solteirona escapou: tem amantes aos borbotões. O diretor de jornal vende o Brasil; o redator-chefe vende a família. O psicanalista não cura nem brotoeja; o otorrino só lê Brucutu.

Bonitinha volta ao tema da destruição de todos os valores, quando Peixoto, consciência do mal que se alastra, reconhece:

> Toda a família tem um momento, um momento em que começa a apodrecer. Percebeu? Pode ser a família mais decente, mais digna do mundo. E lá um dia, aparece um tio pederasta, uma irmã lésbica, um pai ladrão, um cunhado louco. Tudo ao mesmo tempo.

Aliás, em *Dorotéia,* depois que as mulheres apagam os últimos resquícios da presença masculina (o jarro, as botinas), sufocando qualquer promessa de vida, D. Flávia vaticina para a prima: "Vamos apodrecer juntas".

Moralismo congênito faz o dramaturgo verberar os desregramentos, que em geral estão associados às classes financeiramente privilegiadas. Veja-se a sessão pública de psicanálise (mesmo que seja "psicanálise de galinheiro"), promovida em *Bonitinha:* os grã-finos confessam fraquezas inadmissíveis, como se o poder do dinheiro rompesse quaisquer barreiras.

Jornal e polícia são instrumentos do processo mistificador, que sacrifica os humildes, em nome de interesses escusos. Na crítica a jornalistas e policiais, expressa sobretudo em *O Beijo no Asfalto* (recorde-se também a sátira aos primeiros, em *Viúva, Porém Honesta*), o dramaturgo demonstra o seu entranhado conhecimento dos mecanismos sociais. Nas linhas mais amplas, a crítica se aproxima daquela feita pelos teóricos de esquerda, que vêem nas superestruturas forças de dominação de uma classe sobre outra. O desmascaramento dessa realidade, mesmo que não abranja outros aspectos da questão (o importante papel desempenhado pela imprensa na luta contra a ditadura e a denúncia dos abusos governamentais, por exemplo), prova que o dramaturgo não pode ser tachado simplesmente de reacionário. A ideologia moral do pequeno-burguês não esgota, por outro lado, tamanho empenho de trazer à tona a verdade, como se abre um abcesso.

Se Nelson critica tão frontalmente os potentados, expondo-os à visão pública na sua crueza objetiva, revela solidariedade instintiva com os humildes. Não se enxerga ele condenar um desprotegido da sorte, preferindo, ao contrário, compreendê-lo como vítima de circunstâncias. Esse é o caso das filhas de Noronha, o contínuo de *Os Sete Gatinhos*, que se prostituem por pobreza, e desejando compensar sua grande frustração sentimental por meio do casamento da caçula, que iria ao altar de véu e grinalda. Ao matar o pai, responsável último por sua perda, é como se o homem estivesse sacrificando Deus, que o votou ao exílio da terra.

A vingança contra a divindade é o grau derradeiro da série de desforras, que povoam toda a obra. Zulmira vingou-se de Tuninho, entregando-se a Pimentel, em *A Falecida*. E o marido vingou-se dela, destinando-lhe o pior enterro. Boca de Ouro vinga-se das grã-finas que desprezam sua origem. *Toda Nudez Será Castigada* coloca o nível da vingança em várias personagens principais: Patrício vinga-se do irmão Herculano, que o deixou falir; Serginho vinga-se do pai, que traiu a memória da mãe morta; e Geni vinga-se de ninguém — ressentimento contra o mundo, que lhe trouxe uma espécie de dor metafísica, por ter recebido a maldição materna.

Note-se que há vingança contra os criadores e Herculano, para o irmão mais jovem, desempenha papel semelhante. Em *Álbum de Família*, Edmundo já havia afirmado: "Seria tudo melhor se em cada família alguém matasse o pai!", numa evidente alusão a Dostoiévski.

Torna-se com os anos mais dilacerante o conflito de Nelson entre o sombrio pessimismo e a necessidade de crença na vida eterna. A religiosidade congênita aproxima-o do sentimento jansenista, que via na passagem terrena intervalo de plena escuridão, só resgatado pela graça. A existência humana decorre entre terríveis desencontros, estigma da perdida perfeição paradisíaca. A eternidade compensaria o homem da frustração irremediável da vida.

Herculano fala ao médico racionalista de *Toda Nudez*:

> A vida eterna está com o senhor, mesmo contra a sua vontade!

Adiante, o raciocínio é completado:

> Doutor, o senhor não pode viver sem Deus! O senhor tem que acreditar em Deus! Quer queira, quer não, o senhor é eterno!

Essa crença representou para Nelson o único suporte contra as incontáveis adversidades.

Ao realizar o espetáculo *Nelson Rodrigues O Eterno Retorno,* o encenador Antunes Filho leu a obra do dramaturgo sob a perspectiva de *O Mito do Eterno Retorno*, de Mircea Eliade. Valorizou ele "a concepção arcaica, que chamaríamos arquetípica e a-histórica"[4], no dizer do admirável estudioso romeno. Eu lembraria outro trecho do livro, que afirma:

> Pode-se dizer, aliás, que o cristianismo é a religião do homem *moderno* e do homem *histórico*, daquele que descobriu simultaneamente a *liberdade* pessoal e o *tempo contínuo* (em lugar do tempo cíclico)[5].

Nelson vê no dilaceramento humano o caos, a desordem, a morte. Por isso a maioria de suas peças desfila assassínios e suicídios. Tem razão Antunes ao observar que, terminado o ciclo da destruição, nova criação se impõe. Em *Álbum de Família*, Heloísa, que fugiu da maldição da família de Jonas, une-se a outro homem e tem descendência. Não se pode esquecer que, embora Silene, a caçula destinada ao matrimônio com véu e grinalda, em *Os Sete Gatinhos,* não seja mais virgem, guarda no ventre o fruto do amor. Vendo a gata prenhe, ela a matou a pauladas, mas os sete gatinhos pularam de dentro dela, numa golfada de vida. E Arandir, de *O Beijo no Asfalto*, condenou-se à morte no momento em que desejou penhorar a aliança, para ter em mãos o dinheiro que permitiria à mulher praticar o aborto. Envolveu-se ele numa trama, de que resultou ser assassinado. Ironicamente, novo ciclo deve iniciar-se, quando Selminha der à luz o filho de Arandir. O nascimento responde à morte.

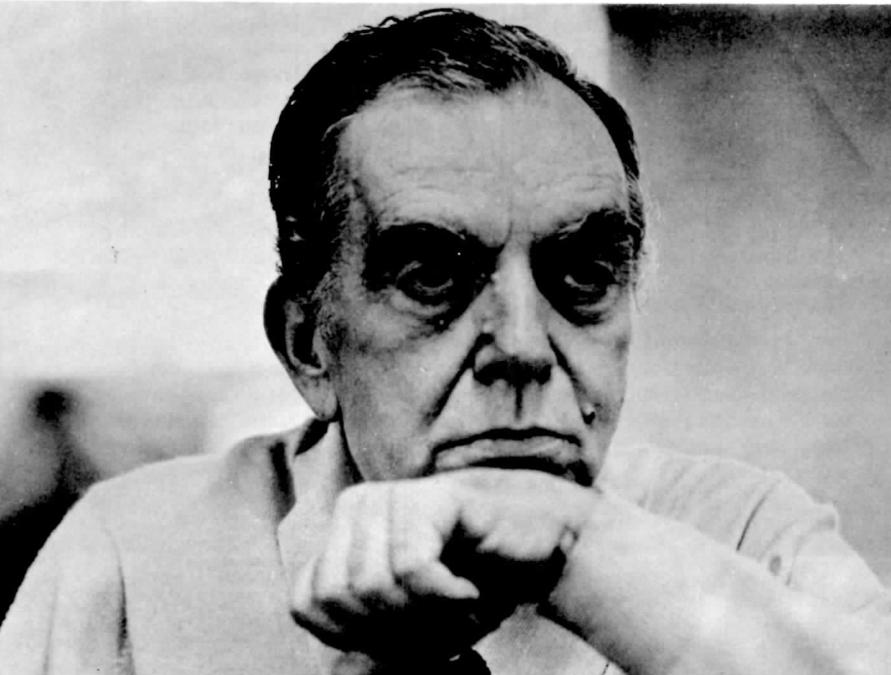
O cristianismo deu a Nelson, por seu turno, a noção de liberdade pessoal, que o fez recusar as capitulações, os alistamentos e as hipocrisias. Individualista ferrenho, avesso a concessões, ele construiu uma dramaturgia nutrida por permanente pesquisa, à revelia da Censura, da crítica e do êxito. Por isso, sua obra parece ter a marca da plenitude, crescendo com o tempo.

---

[4] *Le Mythe de l'Eternel Retour,* Paris, Gallimard, 1949, p.210.

[5] *Le Mythe de l'Eternel Retour,* obra citada, p.238.

O dramaturgo em 1975, fotografado ao ser escolhido a Personalidade Global de Teatro de 1974 (Foto Agência *O Globo*).



5. Encenações

A mera possibilidade de se encenar uma peça de Nelson Rodrigues como farsa ou tragédia mostra o campo movediço em que se encontra o diretor. Qual a melhor forma de revelar o significado da obra e, simultaneamente, fazer um bom espetáculo? O dramaturgo obriga a levantar outra premissa, de difícil encaminhamento: se ele foge sempre ao convencional, de que maneira realizar a montagem que não caia em convencionalismo? Teoricamente, o texto revolucionário reclama encenação que se lhe equipare.

Não era esse o ponto de vista de Nelson. Vendo o teatro sob a perspectiva do autor, ele considerava o diretor o executante de sua proposta. Ficavam por conta dele as inovações. Seria pleonástico, ou conflitante, ou talvez confuso, superpor uma criação a outra. O ideal da montagem estaria na transparência, que valoriza a cristalinidade da peça. Não acrescentar nada ao que sugere o autor constituiria a maneira perfeita de servi-lo. Nessa ordem de raciocínio, Nelson chegava a proclamar a excelência do "diretor burro"[1].

Na verdade, o dramaturgo desejava apenas a fidelidade do encenador. Que o espetáculo não extrapolasse a visão da peça, escamoteando-lhe o sentido ou voltando-se contra ela. Nelson sentia como arremedo a liberdade indisciplinada da montagem. Nutria secreto desprezo pelo diretor que, incapaz de criação autêntica, exerce um simulacro de criatividade com base na obra alheia. Ainda nessa questão, o dramaturgo trilhava caminho polêmico.

---

[1] Tornou-se essa uma das afirmações "folclóricas" do dramaturgo. Provocado, em muitas entrevistas ele a repetia. Menciono, um tanto ao acaso, uma "confissão" de *O Óbvio Ululante,* obra citada: "A inteligência está liquidando o teatro brasileiro. Daqui por diante, só darei uma peça minha ao diretor que provar a sua imbecilidade profunda" (p.194). Em *O Reacionário*, obra também citada, embora ressalvando Ziembinski e Martim Gonçalves, o tema volta, em outras palavras: "... quero crer que, hoje, o teatro mais inteligente do Brasil é o de São Paulo. Há, nos palcos de lá, uma rapaziada feroz que reescreve qualquer texto. Que faça isso comigo, vá lá. Quem sou eu, senão um autor modesto, de uma bem-intencionada mediocridade? Portanto, é talvez justo que um diretor paulista sapateie em cima dos meus textos como uma bailarina espanhola. Mas ele fará o mesmo com Sófoclos, Shakespeare, Ibsen etc. etc. Daí o meu pânico físico, e que já confessei de público, ao diretor inteligente" (p.207). Nelson aludia, especificamente, a Líbero Rípoli Filho e a Antônio Pedro.

Parte interessada no tema, era-lhe difícil adotar postura isenta. Temperamento apaixonado, aliás, a isenção nunca foi a sua marca. Ele condenou, mesmo sem ver, e fundado em relatos pessoais, espetáculos que lhe pareciam conter em demasia invenções discutíveis. Mas não se cansava de elogiar as produções que forneciam imagem nítida de seu texto. Nelson se maravilhava, por exemplo, com a realização de Ziembinski em *Vestido de Noiva.*

Toda montagem é uma leitura pessoal. O encenador sensível traz à tona, freqüentemente, valores insuspeitados pelo próprio dramaturgo. A obra contém elementos latentes, inexpressos pelo diálogo, que o artista inteligente capta e materializa. Além dos outros elementos que o compõem, o espetáculo é perfeito quando as concepções do dramaturgo e do diretor se harmonizam e atingem plenitude. A encenação que simplesmente seguisse as sugestões óbvias do texto o desserviria por completo. O diretor pode não observar uma rubrica, se ela não é essencial para a organicidade do texto e seu propósito foi o de alcançar outro efeito, indispensável para a imagem do conjunto.

A identificação de Ziembinski ao universo de *Vestido de Noiva* foi tão profunda que alguns comentários maldosos lhe atribuíam co-autoria do texto. Falava-se, à boca pequena, que a divisão da peça nos três planos — o grande achado do espetáculo — era de responsabilidade do encenador. Nelson sempre se indignou com a calúnia, mas, logo que ela se espalha, fica no ar um resquício de dúvida. O crítico Décio de Almeida Prado afastou-a em definitivo para mim: disse que, muito antes da estréia, quando o autor procurava um grupo para levar a peça, teve a oportunidade de lê-la, e era rigorosamente igual à que se publicou depois.

Por mais que Nelson se revoltasse com a colaboração do encenador, compreende-se que ele sinta necessidade de trabalhar sobre o texto rodriguiano. Não porque o diálogo seja insatisfatório. Ao contrário, a teatralidade das réplicas facilita a tarefa interpretativa. É que estão em jogo múltiplos sentimentos, às vezes deliberadamente contraditórios. De acordo com o relevo dado a uma ou outra linha, o resultado do espetáculo será muito diferente. Certas rupturas precisam ser bem dosadas, sob pena de falsear-se o todo. A mão do encenador é imprescindível para articular as numerosas sugestões levantadas, mantendo a atmosfera unitária do espetáculo.

Imagino que os diretores se vejam às voltas com amplas opções, para preencher o vazio do palco. Atravancar o espaço com objetos ou deixá-lo livre, ajudando a dinâmica do desempenho? As cenas curtas, as falas econômicas importam no risco de tornar inconsistente o espetáculo. A contínua troca de cenários traria ao primeiro plano a penosa materialidade do teatro. E a ausência de ambientação não respalda a presença física do ator.

Ao tratar das encenações, preferi limitar-me às que tive oportunidade de assistir. E assim mesmo quando se revestem de alguma importância. A documentação e o comentário de todas as montagens rodriguianas seriam temas para livros inteiros, não para um capítulo que pretende discutir as possibilidades oferecidas pelos textos. As referências a todos os trabalhos visam apenas a servir de apoio às idéias levantadas.

Embora acompanhe o movimento teatral há mais de trinta anos, não vi no palco duas obras de Nelson: *A Mulher Sem Pecado* e *Anjo Negro*, estreadas antes que eu morasse no Rio de Janeiro e sem reapresentação posterior. *Senhora dos Afogados* não presenciei em espetáculo profissional[2]. E minha maior frustração é a de ter perdido a montagem original de *Vestido de Noiva*. Cheguei a criticar a encenação de Ziembinski no Teatro do BNH, do Rio, em 1976, para a qual Fernando Pamplona reproduziu, talentosamente, os cenários primitivos de Santa Rosa. Foram eles, sem dúvida, o que mais admirei na nova versão, que de resto procurava resguardar as características de 1943. Trinta anos depois, compreendia-se que as inovações de Ziembinski, incorporadas à realidade teatral, não provocassem o mesmo impacto. Aplaudi nesse *Vestido de Noiva* o clássico.

Em compensação, assisti a concepções diferentes da mesma peça. Sérgio Cardoso deu tratamento pessoal a *Vestido de Noiva*, a partir do cenário. Nada tinham em comum a *Valsa n.º 6* de Henriette Morineau e a de Sura Berditchevsky. Opunham-se as ópticas de Ziembinski e Heleny Guariba, em relação a *Dorotéia*, aproximando-se da última a de Ronaldo Brandão. *A Falecida* conheci em versões de Ivan de Albuquerque, Antunes Filho, Osmar Rodrigues Cruz e Paulo Afonso de Lima, todas muito diferentes. *Álbum de Família*, *O Beijo no Asfalto* e *Toda Nudez Será Castigada* vi nas versões de Jaime Barcelos (a primeira), Fernando Torres e Antônio Pedro (a segunda), e Ziembinski (a última), e enfeixadas por Antunes Filho em *Nelson Rodrigues O Eterno Retorno*. Antunes Filho retomou também *Bonitinha, mas Ordinária*, lançada por Martim Gonçalves. Amplo material de análise, que será aproveitado apenas em parte.

Do lançamento de *A Mulher Sem Pecado,* peça de estréia de Nelson, levada pela primeira vez em 9 de dezembro de 1942, no Teatro Carlos Gomes, do Rio de Janeiro, conheço o juízo rigoroso de Roberto Brandão (pseudônimo de Pompeu de Souza). Ao anunciar, no *Diário Carioca* de 3 de março de 1946, domingo de Carnaval, que o dramaturgo terminara *Álbum de Família*, sua terceira peça, o crítico observou:

> Tendo escrito anteriormente *A Mulher Sem Pecado,* cuja primeira apresentação pela "Comédia Brasileira" foi um autêntico assassínio do original (o que a fez permanecer praticamente não representada até a recente versão dada pelos "Comediantes"), — foi, porém, com *Vestido de Noiva*, que o autor brasileiro se projetou com maior força no conhecimento do público e da inteligência.

A estrutura do texto e o estádio que atravessava então o nosso palco não propiciariam, de qualquer forma, uma montagem inovadora.

VESTIDO DE NOIVA

Quanto à encenação de *"Vestido de Noiva*, passou-se a julgá-la marco do nosso palco, juntamente com o texto. Gustavo A. Dória, no artigo "*Vestido de Noiva*, uma etapa", reproduzido em parte no livro *Moderno Teatro Brasileiro*[3], afirma:

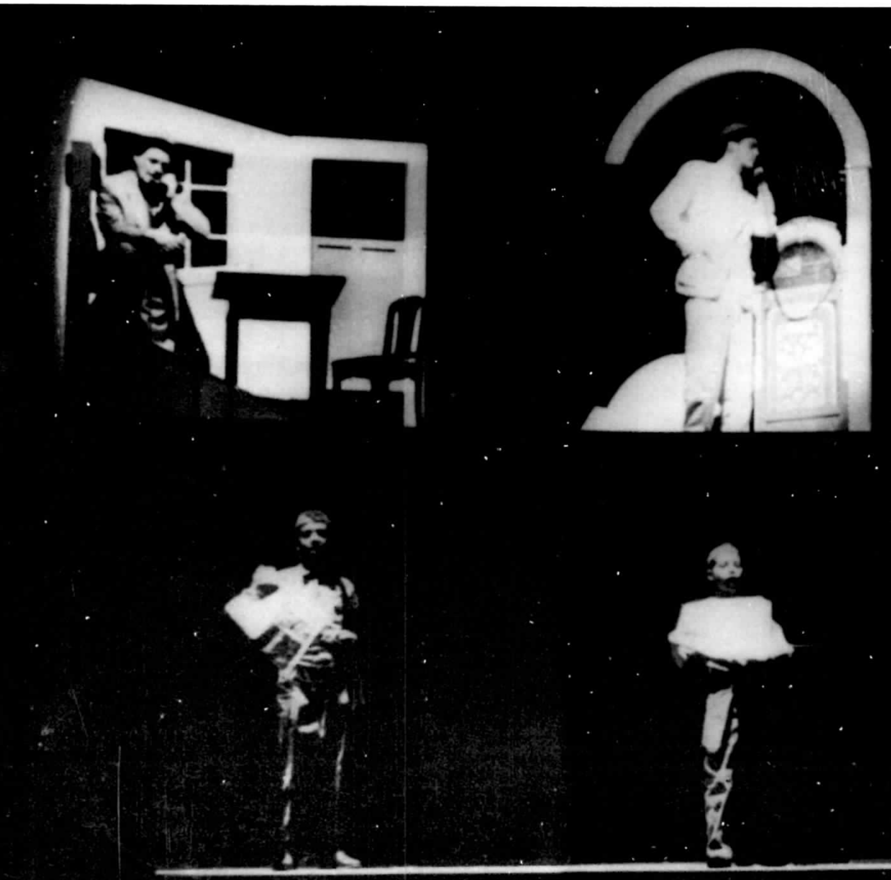
---

[2] Assisti à encenação de Ulysses Cruz para o Grupo Corpo e Movimento, pertencente ao Diretório Acadêmico Rubem Berta, da Faculdade de Turismo Morumbi, em 1975.

[3] Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo* de 8 de fevereiro de 1971, p.5, e *Moderno Teatro Brasileiro (Crônica de Suas Raízes),* Serviço Nacional de Teatro, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1975, pp. 92 e 93.

O cenógrafo Santa Rosa, Nelson Rodrigues e o diretor Zygmunt Turkow, por ocasião da segunda montagem de *A Mulher Sem Pecado*, em 1946.

Os jornalistas passam a notícia e os jornaleiros gritam as manchetes do atropelamento de Alaíde em *Vestido de Noiva*, na encenação original de 1943 (Foto Carlos).



E na noite de 28 de dezembro de 1943, Os Comediantes confirmaram de maneira definitiva a importância de seu movimento dentro do nosso modesto panorama teatral. *Vestido de Noiva*, como espetáculo, em seu todo, ultrapassava de tudo o que já se vira em teatro brasileiro. Usando o velho chavão dir-se-ia que era mesmo o marco definitivo: despertava a atenção para o "espetáculo" que nos estava faltando; encorajava o novo autor brasileiro, o de boa qualidade intelectual com a sonhada oportunidade, enquanto que quebrava o preconceito de que teatro somente servia, como profissão, a um determinado grupo.

Observou Gustavo:

> Como de hábito, porém, a crítica se fez ausente, em sua quase totalidade e somente Lopes Gonçalves no *Correio da Manhã* salienta a importância do empreendimento, secundado pelo responsável pela crítica de *A Noite*.

Entre artigos isolados, que elogiaram o espetáculo, Gustavo ressalta o de Álvaro Lins, no Suplemento do *Correio da Manhã*, de 9 de janeiro de 1944, que diz, a certa altura:

> Não teria obtido, por exemplo, um sucesso tão completo a peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, sem a colaboração de Santa Rosa e Ziembinski. Havia certos obstáculos, certos meios-tons, certas anormalidades, certas inovações, certas sutilezas que mãos brutais ou menos artísticas poderiam atirar dentro do ridículo. A arte de Nelson Rodrigues não só se mostrou cheia de dificuldades para o próprio autor, mas para os atores e diretores. A sua mestria, a audácia na concepção dos arranjos cênicos, tinha que exigir por correspondência uma igual mestria e audácia no manejo e estruturação desses mesmo arranjos. (...) Desenhando os cenários e construindo a arquitetura cênica — com um bom gosto e uma penetração psicológica à altura da peça, Santa Rosa ficou sendo uma espécie de co-autor de *Vestido de Noiva*, como também Ziembinski com a sua direção magistral. Eles fizeram em *Vestido de Noiva* aquelas fantasias de *mise en scène* com as quais Max Reinhardt tanto contribuiu para a glória de Lenormand.

Para Gustavo, Ziembinski "se apresentava sob um novo aspecto, bastante dinâmico, dando ao diálogo de Nelson Rodrigues, curto, rápido e incisivo, o ritmo necessário". A nova experiência do encenador não se confirmou no trabalho seguinte — *Pelléas e Melisanda,* de Maeterlinck —, "um espetáculo feérico no qual, entretanto, Ziembinski volta à lentidão característica de seus primeiros trabalhos".

A análise de Décio de Almeida Prado, feita em *O Estado de S. Paulo* e estampada no livro *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*[4], parece-nos conter outro rigor técnico:

> *Vestido de Noiva* é desses encontros felizes de um autor e um diretor, que se compreendem e valorizam mutuamente, ambos no ápice de suas carreiras. É provável mesmo que em nenhuma outra peça tenha Ziembinski sido tão feliz na *mise en scène*, como nesta. (...) Ziembinski, com intuição admirável, adivinhou e valorizou tudo o que o autor quis dizer, dando à peça uma interpretação das mais lúcidas. O próprio estilo da representação, o próprio jogo dos atores acompanharam fielmente o zigue-zaguear do texto, mantendo inclusive a distinção entre os três planos: as cenas desenroladas no plano da alucinação são jogadas num estilo franca-

---

4. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno,* São Paulo, Livraria Martins Editora, 1956, pp. 14 a 18.

> mente expressionista, que viola deliberadamente a realidade para conseguir maior efeito plástico e dramático, em contraste com as cenas da memória, já mais próximas do cotidiano, e, ainda mais, com as cenas do plano da realidade, que chegam até ao naturalismo perfeito da mesa de operação. Variando constantemente de estilo, passando do expressionismo ao naturalismo e vice-versa, não deu Ziembinski apenas uma prova do seu virtuosismo como diretor e da plasticidade do elenco de 'Os Comediantes'. Fez muito mais: manteve sempre diante dos olhos do público a distinção entre os três planos, tão essencial para a compreensão de *Vestido de Noiva*.

Sublinhou ainda o crítico a sagacidade do encenador, que imprimiu

> às figuras secundárias um leve traço caricatural, que as distancia e distingue inconfundivelmente das outras, as dramáticas.

Vestido de Noiva, não obstante parecer indissoluvelmente ligada à concepção cênica de Ziembinski, vem recebendo outras montagens. O próprio Nelson Rodrigues, ao criar a Companhia Suicida de Teatro Brasileiro, confiou-a ao diretor Léo Jusi. No programa polêmico do movimento, lançado no Rio, em fins de 1954, o texto parecia uma incoerência, contornada com a explicação de que se tratava "da única exceção lírica do nosso programa". Vale a pena citar os postulados do elenco, reveladores das convicções profundas do dramaturgo.

Os Suicidas negavam toda a experiência dramática brasileira, afirmando:

> Vamos fazer tudo de novo. Nada presta.

Prosseguindo:

> os quatrocentos anos de teatro, no Brasil, representam um tremendo, um colossal equívoco. Nossa história dramática ainda não começou; navegamos na pré-história.

O TBC é refutado, padecendo a crítica de mostrar-se "prudente, sensato e penteado demais. Por outro lado, urge libertar do público os autores, intérpretes, diretores, cenógrafos, etc., etc. É preciso eliminar o espectador puramente digestivo, que vale tanto ou menos que a cadeira vazia. Eliminar esse tipo de espectador ou, então, exasperá-lo como a um touro maciço e soturno. O público dilacerado fica mais sensível, mais inteligente, mais apto a receber o mistério do espetáculo". Todos deviam sofrer:

> Preliminarmente, o público que paga para ser torturado. E também: — o autor, o diretor, os intérpretes.

A única ressalva contempla a crítica, que nada sofrerá, graças à obtusidade natural que a protege e encouraça[5].

A montagem, estreada no Teatro Dulcina do Rio, em 22 de abril de 1955, recebeu comentário elogioso de A. Accioly Netto, em *O Cruzeiro* de 4 de junho. Depois de afirmar que "a peça está mais viva do que nunca e, como toda obra-prima, isenta de tempo", o crítico anotou:

---

5. *Diário Carioca*, 12 de dezembro de 1954, 2ª secção, p.2

> Quanto ao espetáculo, havia um certo pânico. E vamos e venhamos: — a versão anterior pertencia ao europeu Ziembinski e a presente era assinada por um jovem brasileiro, rigorosamente desconhecido: — Léo Jusi. Que confronto poderia oferecer a juventude imatura do nacional face à experiência, ao *métier*, à autoridade do polonês? E, no entanto, a primeira constatação que se impõe, no espetáculo dos Suicidas, é que uma encenação equivale à outra, em sensibilidade, gosto, imaginação. Justiça se faça ao mocíssimo Léo Jusi, que poderia ter simplesmente repetido e que preferiu um caminho próprio, uma concepção sua, com outras soluções para os problemas plásticos e poéticos da peça.

Essas soluções, porém, não são apontadas, cabendo mencionar que foram utilizados os mesmos cenários e figurinos desenhados originalmente por Santa Rosa, executados respectivamente por José Gonçalves e Oswaldo Motta.

Foi Sérgio Cardoso quem ousou alterar profundamente a encenação, oferecendo um quadro plástico diverso de Os Comediantes, ao comemorar, em 15 de maio de 1958, o segundo aniversário do Teatro Bela Vista. Ziembinski não pôde aceitar o convite da Cia. Nydia Lícia-Sérgio Cardoso para dirigir a nova montagem. Assumindo o encargo, Sérgio "não quis fazer uma reconstituição do espetáculo do Ziembinski, desde que, não tendo trabalhado nele, poderia ser traído pela memória, e, por outro lado, a necessidade de evitar qualquer sintoma de imitação, que seria bem mais lamentável que uma falha de memória". Prosseguiu ele:

> Não contando com Ziembinski na direção, não se justificava aproveitar, como era minha idéia inicial, os cenários do saudoso Santa Rosa, tão intimamente estavam ligadas as duas concepções: cenário e direção[6].

Na entrevista, Sérgio fala sobre a sua opção:

> A peça, na versão original, fora dividida nesses três planos: alucinação, memória e realidade. Preferi, entretanto, dividi-la em duas partes: a da alucinação e a da realidade. Na parte da alucinação, o plano da memória aparece inicialmente com toda a lucidez, para se fundir lentamente com o plano da realidade, acabando por formar um plano único. E na parte da realidade, temos a realidade certa, concreta, imutável, constituindo um plano oposto, quase como o verso e o reverso de uma medalha.

O cenário deveria refletir a mudança de concepção, empregando um piso de plástico transparente no plano da alucinação e da memória, para "estabelecer uma diferença nítida entre o que é realidade e o que é memória pura, o que é memória deturpada pela alucinação e finalmente, o que é alucinação propriamente dita". A iluminação desempenhava papel importante:

> Tudo que é alucinado, recebe uma iluminação de baixo para cima, com efeitos de irrealidade: o restante é iluminado normalmente, de cima para baixo.

Utilizou-se um mínimo de acessórios, na cor cinza, para que tivessem presença discreta, embora Sérgio preferisse criar, quando necessário, ambientação realista, abandonada pelas dificuldades que traria ao ritmo obrigatoriamente vertiginoso do espetáculo.

---

6. "A dissecação da alma de uma mulher" — entrevista concedida por Sérgio Cardoso a J.J. de Barros Bella, na *Folha da Manhã* de 18 de maio de 1958.

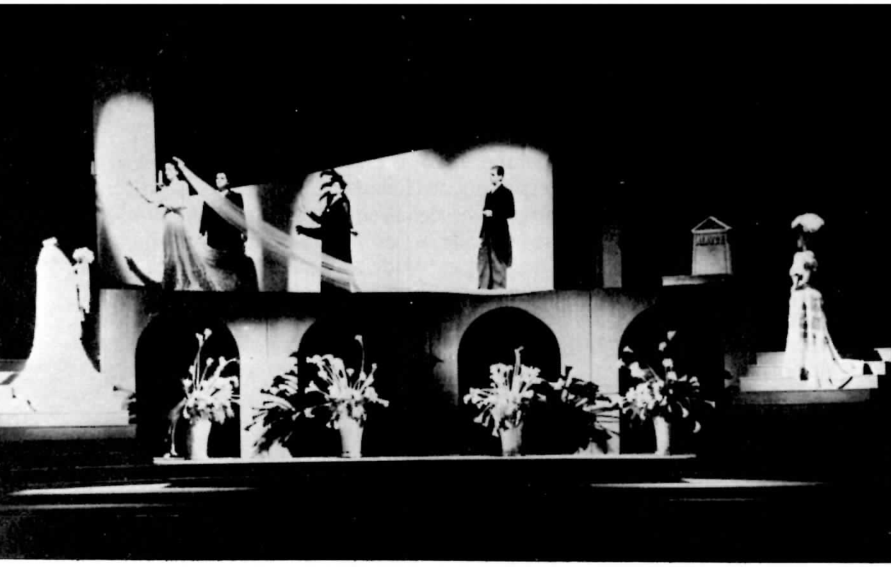
Guardo da encenação de Sérgio Cardoso lembrança muito positiva. Não tinha, como elemento comparativo, o espectro da criação de Ziembinski. Talvez o excessivo despojamento deixasse à mostra o cunho cerebral da composição dramatúrgica. As cenas curtas, os diálogos sintéticos exigem, para adquirirem corporeidade, a vestimenta cenográfica ambientadora. O espaço abstrato, nesse caso, tende a jogar a representação na irrealidade, dificultando o entendimento do espectador. Como a psicologia de Alaíde se esgarça, nas proximidades da morte, ficava difícil agarrar uma emoção palpável. O conjunto oferecia a imagem da beleza um tanto gratuita.

O cotejo entre as montagens de Ziembinski e Sérgio Cardoso está brilhantemente feito por Décio de Almeida Prado em dois comentários de *O Estado de S. Paulo*, reproduzido em sua segunda coletânea de crítica teatral — *Teatro em Progresso*[7]. Depois de afirmar que "É impossível imaginar-se encenação (a de Sérgio Cardoso) melhor articulada, que resolva com mais simplicidade e elegância as inúmeráveis questões técnicas e dramáticas suscitadas pela obra de Nelson Rodrigues", Décio passa a estabelecer as diferenças com o trabalho do encenador polonês.

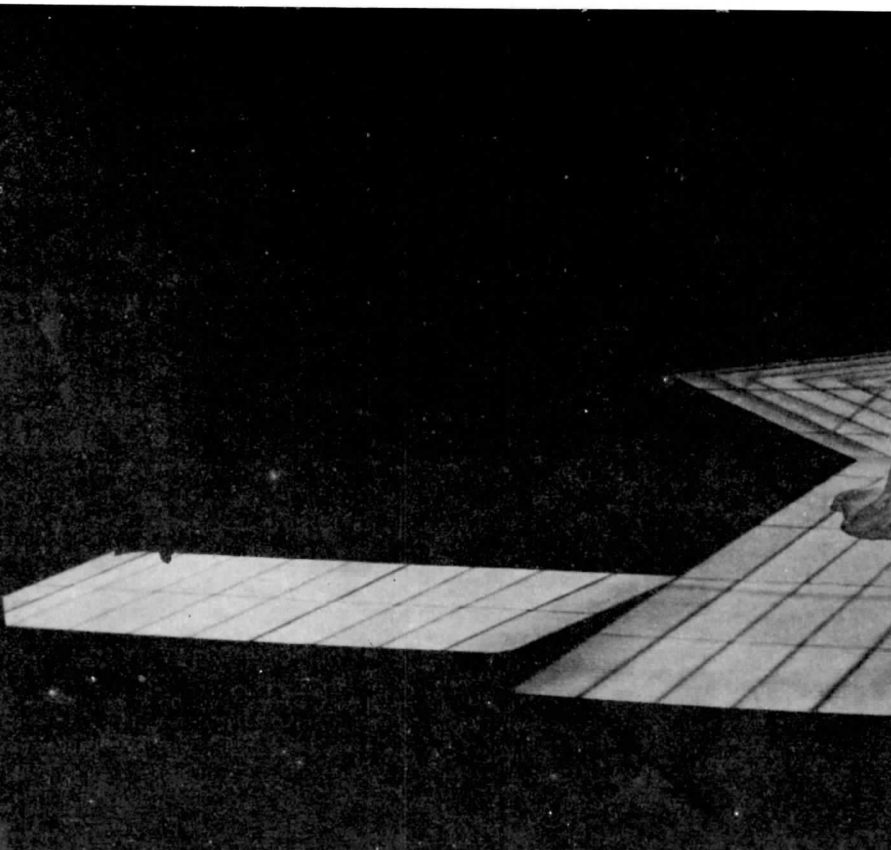
> Ziembinski — escreve ele — partia de um cenário fixo, de uma estrutura complexa, dividida em três planos, que resolvia com perfeição todos os intrincados problemas relativos aos locais onde a ação imaginariamente decorre. Mas dessa realidade material, representada pela multiplicidade de locais cênicos, passava imediatamente para a irrealidade do desempenho: gestos, inflexões, movimentos, tudo nos chegava de longe, esmaecido ou distorcido, como que entrevisto através de um véu, de um sonho — o pesadelo em que se debate Alaíde nos minutos finais de sua agonia. O próprio delírio recebia uma face, tornava-se visível, de acordo com a estética do expressionismo.
>
> Sérgio Cardoso procede diferentemente. Deixa o palco quase nu, valendo-se apenas de um jogo de plataformas e de alguns acessórios que os atores trazem e levam consigo, à vista do público, sem dissimular o fato, sem se importar em impor a ilusão cênica ao espectador. Dentro dessa irrealidade do cenário, que não representa proriamente lugar nenhum, chama, entretanto, tanto quanto é possível, a representação para o terreno concreto da realidade. A distorção grotesca ou supertrágica só aparece quando absolutamente necessária. Nada está ali, no palco, pelo seu valor plástico ou efeito dramático ou melodramático.
>
> Sérgio Cardoso conseguiu, portanto, realizar o milagre em que ninguém acreditava: reapresentar *Vestido de Noiva* como se Ziembinski e o expressionismo nunca tivessem existido, isto é, sem se deixar influenciar e também sem procurar fugir a qualquer custo do que fora feito antes. A sua encenação é original no sentido mais raro e genuíno da palavra, o etimológico, no sentido de provir diretamente da origem, de ter voltado ao texto, deixando-se guiar e inspirar exclusivamente por ele. Para quem sabe ler — e o encenador é por excelência o homem que ausculta e faz falar as palavras — há em cada peça não só uma, mas muitas versões, dormindo à espera da varinha mágica que as acorde para a vida do palco. Ziembinski encarou o drama de Nelson Rodrigues sob a perspectiva da estética teatral de entre as duas grandes guerras — e nos deu uma lição inesquecível de expressionismo. Sérgio Cardoso, vindo quinze anos depois, aproveitou com inteligência as últimas pesquisas do teatro mais atual, inclusive, quanto aos dispositivos cênicos, os de Jean Vilar e do "Teatro Nacional Popular". Mas isto não quer dizer, a não ser para os tolos, que a direção de Ziembinski esteja superada: ao contrário do que é moda afirmar-se hoje em dia, nenhuma obra de arte ou estilo autêntico jamais são superados. Passam — mas para entrar na história.

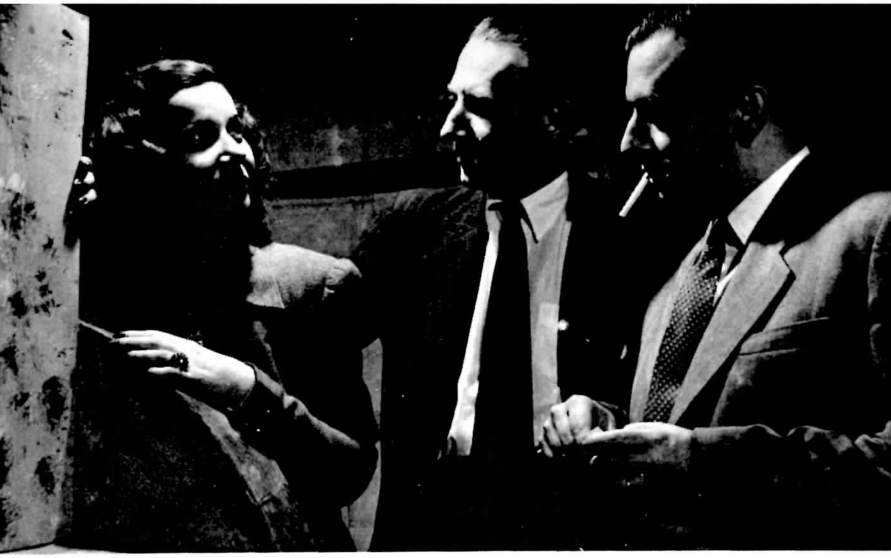
---

[7] *Teatro em Progresso,* São Paulo, Livraria Martins Editora, 1964, pp. 81 a 87.



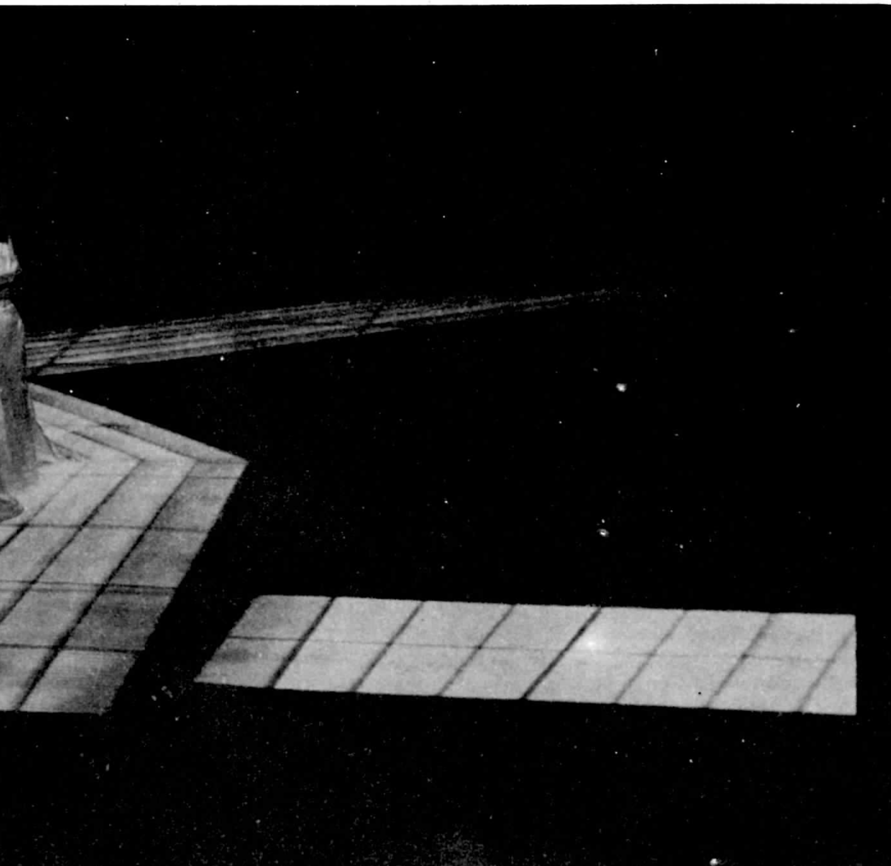
Alaíde entrega o buquê de noiva à irmã Lúcia, no final de *Vestido de Noiva* (Foto Carlos).





A atriz polonesa Irene Stypinska, a nova Madame Clessy, na encenação de *Vestido de Noiva*, em 1945, ao lado do diretor Ziembinski e de Nelson Rodrigues.

Nydia Lícia (Alaíde) em *Vestido de Noiva*, encenação de Sérgio Cardoso.



Adiante, afirma o crítico:

> A única objeção que se lhe poderia fazer (à montagem de Sérgio Cardoso) — e assim mesmo nesse plano mais alto em que não se trata de erros mas de características de personalidade — é que a sua concepção do texto, embora corretíssima, como já frisamos, é algo fria, a exemplo do que tem sucedido com outras encenações suas. O espetáculo dirigido por Ziembinski parecia talvez mais sugestivo por se dirigir mais aos sentidos, por ser mais dramático nos momentos dramáticos e mais grotesco nos momentos grotescos, por apelar mais consistentemente para a imaginação e para a poesia, sem este despojamento total, este quase ascetismo, este quase cerebralismo que torna a presente versão um fato puramente estético. Queremos dizer com isso que o público sente menos comunicação humana com o espetáculo; admira-o, mas sobretudo como realização artística, nascida e dirigida ao pensamento.

As restrições não impediram Décio de concluir:

> *Vestido de Noiva* é a melhor encenação do Teatro Bela Vista e uma das melhores do teatro brasileiro. Sérgio Cardoso torna a provar que alcançou a maturidade, como diretor, nada ficando a dever, no entanto, aos mestres estrangeiros a quem deve a sua formação.

Com outra produção e novo elenco, Sérgio redirigiu a peça, em 1965, no Rio de Janeiro.

Lembro-me de várias tentativas de se remontar, em 1973, o espetáculo original, comemorativo dos trinta anos da estréia. As condições objetivas só ocorreram dois anos depois, tendo ele inaugurado o Teatro do BNH, no Rio, em 14 de janeiro de 1976. Evidentemente, a reprodução compreendia apenas o trabalho de Ziembinski, como diretor, e o de Santa Rosa, como cenógrafo e figurinista. Falecido vinte anos antes o mestre da nossa cenografia, incumbiu-se de reviver a sua obra o cenógrafo Fernando Pamplona, que o fez com o carinho de discípulo e a competência de profissional realizado. Em linhas gerais, se as conquistas da encenação original estavam assimiladas pela linguagem posta em prática no presente, o espetáculo não parecia datado, filho de escola que não correspondia à sensibilidade do momento. Nenhum exagero remetia *Vestido de Noiva* a um expressionismo ultrapassado. Ou Ziembinski depurou os efeitos exacerbados de três décadas antes, ou os esgares que lhe imputavam correspondiam a um gosto permanente. Restava a imagem da perenidade — o sabor do clássico.

Publiquei sobre essa montagem uma resenha crítica, no *Jornal da Tarde* de 23 de janeiro de 1976. Eu começava por colocar o receio da reconstituição arqueológica. No teatro, esse propósito esquece um dado fundamental: o público, elemento inerente ao fenômeno cênico, sofre mudança contínua e incorpora outras informações, reagindo de maneira inevitavelmente diversa do que o precedeu há três décadas. Havia a possibilidade de a platéia considerar anacrônica a nova encenação.

Os que teimam em manter fidelidade absoluta às suas premissas logo se revelam superados. Um espetáculo brechtiano, nos termos do estranhamento rígido de outrora, tem cheiro insuportável de mofo. Os realizadores inteligentes assimilam as conquistas dos movimentos que lhes parecem antagônicos. Não se trata de traição às raízes nem de falta de personalidade, mas de consonância com as forças vivas do tempo. Nem uma cena especialmente grotesca da atuação de Carlos Vereza (Pedro) devolvia o espectador ao passado. Todo o espetáculo ressumava vigorosa contemporaneidade.

O jogo entre a realidade e a fantasia sugeria as combinações plásticas do maior efeito, que a montagem de Ziembinski levava às últimas conseqüências, com um gosto sempre seguro. Cito, por exemplo, a cena em que Alaíde (Camila Amado) entra no bordel e duas mulheres dançam em poses lascivas; a cena do velório de Mme. Clessi, com os homens em vestes inatuais; a cena dos meninos gritando as manchetes; e a cena final, em que Alaíde estende o buquê de noiva à irmã.

Seria possível desejar ritmo mais rápido para o espetáculo, de acordo com o diálogo ágil de Nelson. Entretanto, a falha não estava em eventual lentidão dos episódios. O que prejudicava um pouco a continuidade dramática eram os numerosos *blackouts* impostos pela estrutura dramática e que a técnica insatisfatória do palco tornava, às vezes, longos em demasia, embora houvesse momentos belíssimos de iluminação. Se uma cena sucedesse a outra, como no cinema, o mal-estar da escuridão desapareceria. Ou se Ziembinski fundisse uma cena com a seguinte, como Antunes Filho realizou tão bem em *Bonitinha, mas Ordinária.*

A cenografia, valendo-se de um dispositivo fixo de quatro passagens em arco, duas escadas laterais e uma plataforma superior, criava diversos ambientes, sempre resolvidos com economia e sugestiva plasticidade. Ora um arco se fechava para compor o *boudoir* de Mme. Clessi; ora todos se povoavam com as flores do velório, ora subiam na plataforma cortinas que deixavam à mostra o quarto da noiva ou a sala de redação. A síntese nunca falseou a adequação de cada local.

O elenco reuniu diversos nomes de primeira linha, que não poderiam figurar na encenação amadora de 1943. Paradoxalmente, porém, vi no desempenho o dado mais discutível do espetáculo, talvez porque nossos atores não se achem afeitos ao estilo poético. Nas características que eles deram às personagens, aceitava-se globalmente a interpretação. Era possível admitir outra leitura dos papéis, o que situaria de forma diferente os desempenhos.

Camila Amado aproximou-se do território poético à maneira da perplexidade quase infantil de Marilyn Monroe, o que não oferecia a imagem mais convincente de Alaíde. Norma Bengell vivia Mme. Clessi com excessiva distinção, atenuando a figura da grande mundana, que deveria prevalecer; Carlos Vereza só não se sentia à vontade como o adolescente que assassina Mme. Clessi. Maria Cláudia impunha-se como Lúcia, pela energia e bonita voz (talvez a interpretação mais feliz do espetáculo). Dirce Migliaccio (diferente de tudo que havia feito antes) e Jorge Chaia eram duas silhuetas muito precisas.

A fim de conhecer melhor o mecanismo da cenografia, gravei depoimento de Fernando Pamplona, que reconstituiu o trabalho de Santa Rosa, com base apenas em quatro ou cinco fotos e nas explicações de Ziembinski. Levei-lhe um jogo de dez fotografias, adquiridas do estúdio de Carlos, que documentou esplendidamente, e com poucos recursos técnicos, essa fase fundamental do teatro no Rio. De uma série grande de negativos, escolhemos os que mostravam ambientações e personagens quanto possível diferentes, além da qualidade artística do documento. Pamplona me disse que, se dispusesse na ocasião desse material, teria sua tarefa grandemente facilitada.

Segundo acredita o cenógrafo, Nelson fez, na peça, decupagem cinematográfica, por desconhecer as limitações operacionais do teatro. Entretanto, pôde ter a colaboração do gênio de Santa Rosa, para materializar suas idéias. Pamplona não achou difícil recriar a cenografia original, porque estava muito familiarizado com os procedimentos de seu mestre: carregava tintas, executava os projetos, sabia até a lambida do pincel para pintar um cipreste. Aventurou-se Pamplona a fazer pequenas modificações, por motivos práticos e estéticos. Santa Rosa, por exemplo, deixou inacabado um arco, no qual está preso o telefone em que o repórter transmitia a notícia do atropelamento de Alaíde à redação. Seria essa moda imposta pelo modernismo, hoje com sabor modernoso. Por estar certo de que, trinta anos depois, Santa Rosa não cortaria o arco, Pamplona completou-o. Sob o aspecto prático, o novo cenário tinha maior pureza na execução. O primitivo era precário no acabamento, de pano pintado e com emendas visíveis. A madeira permitiu a Pamplona utilizar massa epóxi nas juntas, sugerindo a superfície inteiramente lisa.

A nova montagem mecanizou algumas mudanças, com redução de 15 minutos no tempo do espetáculo. Utilizaram-se varas contrapesadas, obteve-se acesso ao porão e os nichos desciam facilmente, ora como interior da casa de Alaíde, ora de Mme. Clessi, ora criando o ambiente para os jornaleiros gritarem as manchetes. Um disco giratório permitia, em seguida, trazer à vista do espectador os elementos preparados no fundo.

Um praticável curvo, fixo, situado a um metro, um metro e meio do proscênio, criava um pequeno espaço de representação. Dois outros praticáveis, funcionando o primeiro como degrau, formavam uma nova área para o desempenho, de cerca de dois metros de profundidade, diante dos quatro arcos conjugados. Nas extremidades dos arcos fixos, erguiam-se duas amplas escadas, de dez degraus cada uma. Sobre os arcos, a uma altura de cerca de dois metros e meio, achava-se novo praticável fixo, onde se representava o plano da realidade, como as cenas na redação, no bar e na sala cirúrgica.

Pamplona fez adaptações, quanto ao material utilizado. O espelho em que Alaíde se prepara para o casamento era verdadeiro, graças a um plástico importado da Alemanha. Os tocheiros do velório tinham riqueza semelhante aos originais, só que se usaram velas verdadeiras. Os vitrais que, na cena do casamento, se inseriam nos dois arcos centrais, a cuja frente descia uma grande cruz de madeira, receberam solução diferente: na primeira montagem eram pintados, enquanto Pamplona, familiarizado com a decoração de Carnaval, pôde fazê-los de plástico translúcido, como se fosse vidro. As fotos permitiram reproduzir o mesmo desenho, mas Pamplona se valeu do conhecimento da pintura de Santa Rosa para encontrar as cores. Baixava uma luz para dar transparência aos vitrais.

Os quatro grandes vasos de copos de leite, colocados em frente dos arcos, na cena em que Alaíde, morta, entrega o buquê nupcial à irmã Lúcia, que vai casar com o viúvo e cunhado Pedro, receberam tratamento diferente da ótima aderecista Maria Luíza Nery. Ela elaborou quatro conjuntos, em armação de tela e arame, realizando copos de leite artificiais. Pamplona não dispunha de documento para recriar a vitrola de botequim, pintando-a cenograficamente. Ao examinar uma foto que lhe mostrei, concluiu que o sofá de Mme. Clessi deve ter sido aproveitado dos acessórios existentes no Teatro Municipal e coberto com um pano comum, enquanto, no teatro do BNH, ele projetou um verdadeiro *boudoir*.

As cenas na sala de cirurgia tiveram outra solução, na remontagem. As fotos revelam que a extensão da mesa ficava paralela à linha do proscênio, e os médicos, à sua volta, eram vistos de costas ou de frente, e em parte de perfil. O novo espetáculo acompanhou o quadro "Anatomia", de Rembrandt. Todos os médicos punham-se de perfil, junto a um boneco encolhido, figurando Alaíde. A perspectiva sugeria ser maior a dimensão da mesa e do ambiente.

Pamplona considera exagero afirmar-se que Ziembinski criou mais de 300 efeitos luminosos. Ele não os contou, mas não vê necessidade de tantos para a perfeita ambientação das cenas. O palco do BNH, de fato, dispõe de excelentes condições técnicas, e se acham prontos mais de 300 circuitos. Durante os ensaios, o cenógrafo foi colocando os refletores, em função dos pedidos do diretor. Tanto a rotunda como os tecidos que baixavam para as mutações eram de veludo preto. As paredes que desciam observavam sempre uma inclinação. Fugia-se do estrito realismo.

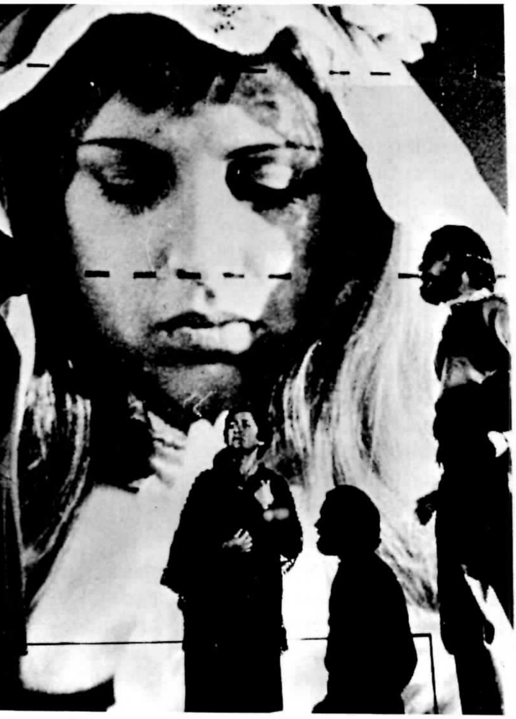
A cenografia de Santa Rosa para *Vestido de Noiva* rompeu, em definitivo, a tradição dos ambientes pintados, habitual em nosso teatro. Os elementos construídos, a plasticidade simples e bonita das linhas arquitetônicas, a solução funcional modernizaram, finalmente, essa arte entre nós. Quando se escreve que a peça de Nelson representou um marco na literatura teatral e na renovação do espetáculo, costuma-se omitir que ela deu origem, também, à nova cenografia brasileira. Santa Rosa foi o pioneiro de um movimento que situa os nossos cenógrafos, hoje em dia, entre os melhores do mundo.

Basta examinar as formas desenvolvidas por Santa Rosa para não ter dúvidas de que ele assumia as conquistas de Adolphe Appia e Gordon Craig. Embora pintor, considerava a pintura deslocada em cena, prejudicial aos movimentos do intérprete. A simplicidade arquitetônica é que imprime relevo à figura tridimensional do ator. Dispositivos fixos e mutações fáceis disciplinaram os numerosos ambientes imaginados pelo dramaturgo. Ainda agora, parece impossível pensar em solução mais feliz para a cenografia de *Vestido de Noiva.*

ÁLBUM DE FAMÍLIA

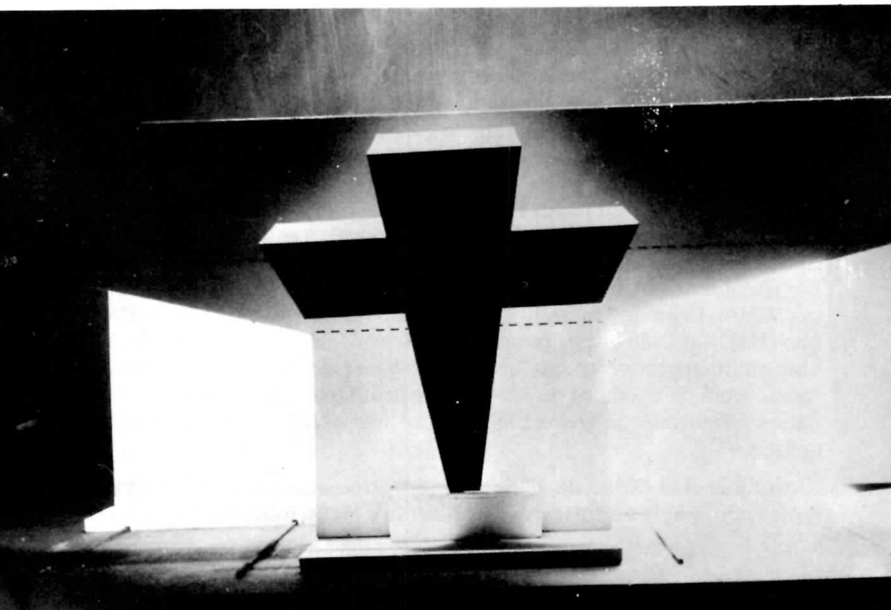
Pela ordem cronológica, *Álbum de Família*, escrita em 1945, deveria ser o terceiro lançamento do autor. A Censura interditou o texto em 17 de março de 1946, liberando-o somente em 3 de dezembro de 1965, cerca de 20 anos depois. A estréia deu-se no Teatro Jovem do Rio, em 28 de julho de 1967, sob a direção e com cenários e figurinos de Kleber Santos, que dispôs de bom elenco: Luiz Linhares (Jonas), Vanda Lacerda (Senhorinha), Virgínia Valli (Tia Rute), Ginaldo de Souza (Guilherme), José Wilker (Edmundo), Adriana Prieto (Glória), Célia Azevedo (Tereza), Thelma Reston (Voz de Mulher), Paulo Nolasco (Avô) e Thaís Moniz Portinho (Heloísa). Não vi essa montagem e Nelson, em conversa, não lhe atribuía muito merecimento, preferindo referir-se à de Martim Gonçalves, estreada em 6 de setembro de 1968, no Teatro Ateneo de Caracas, com cenários e figurinos de Hélio Eichbauer, a que não teve oportunidade de assistir.

O jornal *O Globo* de 28 de setembro, três semanas após o primeiro espetáculo, publicou entrevistas de Martim e Hélio sobre a encenação ve-



As projeções fazem contraponto com o desempenho, na montagem que Martim Gonçalves fez de *Álbum de Família* em Caracas.

O cenário de Hélio Eichbauer, para a montagem de *Álbum de Família* em 1968, no Teatro Ateneo de Caracas.



Cena de *Álbum de Família*, na montagem de Jaime Barcelos, que inaugurou em 1970 o Teatro de Bolso, no Teatro das Nações de São Paulo.

Diálogo final de Senhorinha e Jonas, em *Álbum de Família*, na montagem venezuelana.

nezuelana, ilustrada por quatro expressivas fotografias. Enormes projeções numa tela ao fundo fazem contraponto com os atores em cena. Explicaram os dois artistas:

> Nosso primeiro passo para o desenvolvimento cenográfico foi a idéia de conciliar a imagem projetada e a ação física dos atores. Trabalhar a relação cinema-teatro. Criamos uma superfície capaz de projetar as cenas filmadas e romper as duas dimensões, através de suas partes móveis, deixando passar as personagens.
>
> Ao deslocar-se a superfície de projeção — prosseguem eles —, obtêm-se os diferentes espaços tridimensionais exigidos pela direção. São os diversos locais cenográficos que, em seus movimentos, misturam a imagem projetada com os atores, estabelecendo um contraponto que amplia, contradiz ou desdobra a ação representada em cena. O cinema no teatro é utilizado como um espaço de projeção, e não como simples superfície de projeção, dado inicial.

O objetivo foi criar um ritual:

> A terceira dimensão na interpretação dos atores corresponde a uma verdade interior exacerbada. A ampliação dos meios expressivos tem uma base realista. A estilização transforma a interpretação realista, resultando uma coreografia mística, um teatro ritual.

O despojamento extremo da cenografia justificava-se pelo sentido mais profundo do comportamento social das personagens.

> Os móveis foram substituídos por figuras geométricas que fazem parte do corpo cenográfico, representando o altar, o leito, o ataúde.

Estabeleceram os artistas que, na sua visão, o comportamento das personagens é o que mais interessa em *Álbum de Família*, ao invés da psicologia.

> Esse comportamento transcende uma realidade menor. O chapéu e a mala do viajante foram abolidos por não serem indispensáveis ao desencandear da tragédia.

Em conclusão:

> A cenografia lembra grandes igrejas brancas de cal, um grande tríptico, cujo corpo central imóvel é o tronco, monolito, a coluna paterna. O núcleo central da ação se desdobra com o desenrolar da tragédia. Os dois partidos, o da mãe e o do pai, se defrontam e como resultante desse conflito restam os cadáveres em cena. Cadáveres que são recolhidos pelas partes móveis da cenografia no final da peça, enquanto que se realiza a união mística da mãe com o filho louco, que aparece projetado na tela cinematográfica. Os tambores acompanham a ação. A presença física do personagem cresce até alcançar a dimensão cinematográfica.

Sobre a encenação de Jaime Barcelos, que inaugurou o Teatro de Bolso, no conjunto do Teatro das Nações de São Paulo, em 14 de abril de 1970, escrevi no dia 28 um comentário no *Jornal da Tarde*, terminado pelo juízo segundo o qual ela não permitia o conhecimento seguro do significado artístico da peça. Provoca-se, às vezes, o riso involuntário, em prejuízo do clima de seriedade a ser obtido.

Pareceu-me que, abstraídas as declarações sobre o acréscimo do social ao esquema freudiando (sob o signo de Marcuse), as quais soavam arbitrárias e nem se materializavam no espetáculo, o diretor teve uma idéia feliz ao situar o entrecho 300 anos DB (depois da bomba). Justificava-se, assim, o primitivismo de uma humanidade renascida de possível hecatombe, e ao mesmo tempo incorporava-se às personagens a memória da atual civilização. Foi pena que a idéia não se concretizasse de forma totalmente satisfatória.

Um coro de dançarinos negros incumbia-se de alimentar a função ritualística, indissociável do texto. O pequeno espaço do palco tornava acanhada a coreografia e não foram bem resolvidas as mudanças do cenário, aliás perfeitamente dispensáveis. As "pontes" construídas pelo cenógrafo Gilberto Vigna só dificultavam os deslocamentos dos atores. E a indumentária que ele desenhou, embora com um bom suporte teórico, não teve solução artística adequada, sobretudo, com os antiestéticos laços de plástico.

O desempenho não alcançava unidade estilística e os atores representavam cada um a seu modo. Talvez por ter tomado à última hora o papel de Jonas, Graça Melo o resolveu com uma certa exterioridade de recursos, embora sem perder o domínio cênico. Lourdes de Moraes não acrescentava ângulo diferente às suas atuações anteriores, valendo-se, de qualquer forma, de inegável poder dramático no papel de Senhorinha. Jonas Bloch fazia uma composição convincente no filho Guilherme, ainda que precisasse melhorar a voz. E Ana Maria Dias transmitia todo o viço adolescente de Glorinha — mais uma encarnação da curiosidade sexual com que Nelson pinta os jovens.

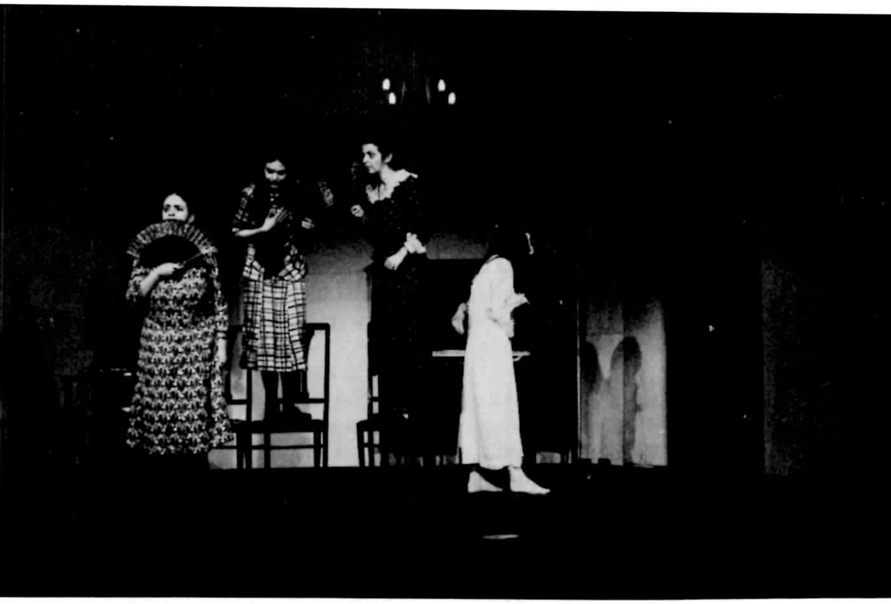
A beleza, o equilíbrio, o vigor poético de *Álbum de Família* só se encarnaram para mim, na plenitude, no espetáculo *Nelson Rodrigues O Eterno Retorno*, em que Antunes Filho reuniu ainda as peças *Os Sete Gatinhos*, *Álbum de Família* e *Toda Nudez Será Castigada*. Com o correr da temporada, o encenador suprimiu *Os Sete Gatinhos* e, no final, também *Beijo no Asfalto*, conservando apenas as obras-primas indiscutíveis *Álbum* e *Toda Nudez*. Como não se recomenda dissociar suas partes, comentarei *O Eterno Retorno* na conclusão deste capítulo.

ANJO NEGRO

Não tive oportunidade de ver *Anjo Negro*, tragédia escrita em 1946 e apresentada no Teatro Fênix, do Rio, em 2 de abril de 1948, depois de ter sido interditada pela Censura três meses antes. Ziembinski dirigiu o espetáculo e assinou os cenários e figurinos (os cenários, juntamente com Sandro Polloni, responsável pela produção). O elenco tinha, nos papéis principais, Maria Della Costa (Virgínia), Orlando Guy (Ismael), Josef Guerreiro (Elias) e Itália Fausta (Tia), além de Nicette Bruno (pisando pela primeira vez no palco, no papel de Ana Maria). A rubrica inicial indica um cenário sem nenhum caráter realista e "grandes muros que crescem, à medida que aumenta a solidão do negro". O programa incumbia-se de esclarecer que "a ação se passa em qualquer tempo, em qualquer lugar". A atemporalidade e a não precisão do local visavam, por certo, a sublinhar o caráter perene da tragédia.

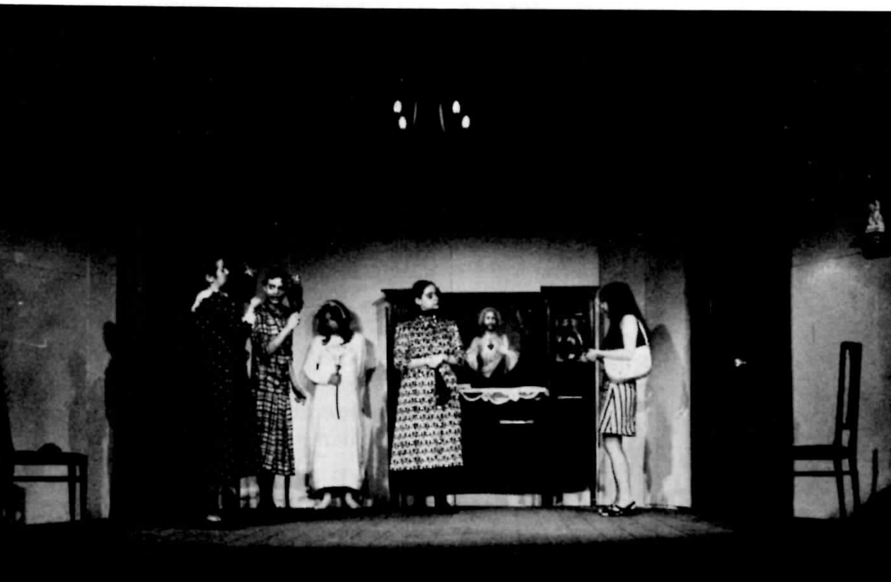
DOROTÉIA

Assisti à primeira parte de um ensaio de *Dorotéia*, a "farsa irresponsável" estreada em 7 de março de 1950, no Teatro Fênix do Rio. Sob a direção de Ziembinski e com cenários e figurinos de Santa Rosa, os papéis estavam assim distribuídos: Flávia, Luíza Barreto Leite; Maura, Nieta Junqueira; Carmelita, Rosita Gay; Das Dores, Dulce Falcão Rodrigues (irmã do dramaturgo); Dorotéia, Eleonor Bruno; e D. Assunta D'Aba-



Heleny Guariba dirigiu *Dorotéia* para o elenco da Escola de Arte Dramática de São Paulo, em 1968, no Auditório Itália (Foto Derly Marques da Silva/Arquivos Multimeios do Centro Cultural São Paulo).

Outra cena de *Dorotéia*, com o elenco da EAD (Foto Derly Marques da Silva/Arquivos Multimeios do CCSP).



dia, Maria Fernanda. A curta permanência em cartaz não permitiu que eu, retornando de férias, assistisse ao espetáculo. Guardo a lembrança do ensaio: Ziembinski preferiu o caminho da solenidade trágica, de acordo, aliás, com a opinião de Carlos Castello Branco, já referida, que julga *Dorotéia* a mais realizada das tragédias de Nelson[8].

Qual não foi a minha supresa ao ver, com o elenco da Escola de Arte Dramática de São Paulo, em 1968, a encenação de Heleny Guariba (diretora assassinada pela ditadura, depois de ingressar na ilegalidade)! O estilo farsesco, ao invés de diminuir o alcance da obra, ressaltou-lhe os valores profundos. Ganhara relevo o jogo entre a verdade interior dos indivíduos e a máscara social, nesse admirável retrato de uma sociedade construída a partir da noção de pecado. O insólito, o grotesco, a irrisão, as liberdades cênicas (as botinas simbolizando o homem) incluíam a montagem no domínio da vanguarda, de que o texto era sem dúvida uma das primeiras manifestações.

Sobre o espetáculo do desaparecido Piccolo Teatro de São Paulo publiquei uma crítica no *Jornal da Tarde* de 25 de julho de 1975, enfatizando a linha coincidente do diretor Ronaldo Brandão com a adotada por Heleny Guariba e muito diversa da majestade preferida por Ziembinski. Ronaldo formou um elenco de homens, sendo femininos todos os papéis. A meu ver, essa opção devia ser entendida como o propósito de evitar aproximações realistas.

O acréscimo musical, não integrado na ação, é que parecia um apêndice espúrio. Se, de um lado, a exasperação puritana justificava o desempenho nervoso, os movimentos excessivos sugeriam marcações gratuitas. E o nível desigual do desempenho aproximava-se do amadorismo, no mau sentido que se empresta ao termo.

Luís Otávio Brandão tinha boa máscara para Dorotéia e valorizava com inteligência as suas falas. Fernando Mendonça fazia uma interessante composição de D. Maura, utilizando com graça os olhos. José Augusto era uma sugestiva Das Dores e Midi Nogueira parecia menos expressivo como D. Carmelita. Ronaldo Brandão captava D. Flávia pelo lado intelectual, mas se perdia em gestos exagerados.

Cinco anos depois, o grupo Boca Aberta, da Cooperativa Paulista de Teatro, ofereceu *Dorotéia* no Teatro Oficina. O diretor Aziz Bajur confiou as personagens das viúvas a homens, à semelhança de Ronaldo Brandão, mas as atrizes Esmeralda Hannah e Ecila Pedroso interpretavam respectivamente o papel-título e Das Dores. Observei, em crítica de 22 de agosto de 1980, no *Jornal da Tarde*, que o diretor não falseou a peça, porque os homens ajudaram a construir a imagem de mulheres feias, sem quadris. A montagem foi preparada com grande carinho.

O elenco encontrava-se na orientação certa, embora lhe faltasse experiência. Aron Aron, Lauri Prieto, Carlos Barreto e João Carlos Melão, respectivamente D. Flávia, Carmelita, Maura e D. Assunta, não tinham a idade das personagens, o que tirava, inevitavelmente, o peso necessário às interpretações. Carecia de um pouco de densidade, também, Esmeralda Hannah, e Ecila Pedroso compunha a irrealidade de Das Dores. A verdade, porém, é que a boa intenção da montagem não fazia inteira justiça a *Dorotéia*. Nenhuma encenação deu, até hoje, a real medida da primeira "farsa irresponsável" do dramaturgo.

---

[8] Prefácio a *Dorotéia, in Teatro Quase Completo,*volume 2, p. 11.

SENHORA DOS AFOGADOS

Bibi Ferreira, com cenários de Santa Rosa, dirigiu a Companhia Dramática Nacional, do então Serviço Nacional de Teatro, do Ministério da Educação e Cultura, em *Senhora dos Afogados*, que estreou em 1º de junho de 1954, no Teatro Municipal do Rio, após ter sido interditada em janeiro de 1948. A montagem por um elenco oficial atestava o prestígio artístico do dramaturgo, que pouco antes sofrera o desgosto de ver interrompidos três meses de ensaios da tragédia, no Teatro Brasileiro de Comédia, sob o comando de Ziembinski. Não vi o espetáculo, em que estavam assim distribuídos os principais papéis: Eduarda, Nathalia Timberg; Avó, Wanda Marchetti; Moema, Sonia Oiticica; Paulo, Carlos Mello; Misael, Ribeiro Fortes; Noivo, Narto Lanza; Madame, Déa Costa; Sabiá, Ferreira Maya; Vendedor de Pentes, Magalhães Graça; e solista do Coro de Mulheres, Maria Fernanda. *Senhora* não teve, até hoje, montagem profissional em São Paulo, registrando-se a apresentação do Grupo Corpo e Movimento, mantido pelo Diretório Acadêmico Rubem Berta, na Faculdade de Turismo Morumbi, nos meses de maio e junho de 1975. Ulysses Cruz, que se tornaria assistente de Antunes Filho em *O Eterno Retorno*, assinou a direção e a cenografia.

VALSA Nº 6

A estréia de Valsa nº 6, escrita depois de *Senhora dos Afogados*, ocorreu antes, em 6 de agosto de 1951, no Teatro Serrador do Rio, para uma temporada às segundas-feiras. A razão era simples: Nelson fez o monólogo para sua irmã Dulce Rodrigues e a montagem não oferecia problemas. A primeira rubrica pede um cenário sem móveis, tendo ao fundo cortinas vermelhas. No palco, apenas um piano branco, diante do qual está sentada a adolescente, vestida "como que para um primeiro baile".

Mme. Morineau, que dirigiu o espetáculo, concedeu-me entrevista, publicada no *Diário Carioca* de 25 de julho de 1951. Nela, a atriz-encenadora admitiu que, talvez, "a peça não seja compreendida de um momento para outro (à semelhança de *Dorotéia*, que não teve êxito de bilheteria, em razão de seu hermetismo). Mas, pelas qualidades (tem muita beleza), pode prender a platéia, influindo, nisso, o toque delicado, a idade da personagem, encantadora nos seus quinze anos. Há uma mistura de romantismo e espírito moderno, muita poesia, uma nota diferente tocada por Nelson Rodrigues".

Informou Morineau que tentava transmitir a peça, "tornando o mais comunicativa possível a simbologia poética. Procurei a feição humana, dentro da coisa impalpável. Não é menosprezo pelo público — mas achei que devia ajudá-lo no plano da compreensão". Quanto à *Valsa nº 6*, de Chopin, que inspirou o monólogo:

> A música dá à peça a idéia de obsessão. O piano representa mais uma personagem. A menina reconstitui a memória através da música. E ela é também um

Henriette Morineau dirige Dulce Rodrigues, irmã do dramaturgo, no monólogo *Valsa n.º 6*, levado em 1951 no Teatro Serrador do Rio de Janeiro.

> processo de criar o ambiente. Para mim, é essencial entender que a personagem não existe.

Sobre a cenografia:

> A atenção do público deve projetar-se somente para a menina e o piano. Que poderia, assim, ser o cenário? Não lhe competirá situar a ação. Por isso será apenas uma rotunda preta (diferente, portanto, da rubrica do autor), em que aparecem a menina de branco e o piano branco, sob os jogos de luz.

Acrescentou ainda a diretora que aboliu o intervalo, para que não houvesse quebra da atmosfera, ligando-se os dois atos com a simples mudança da intensidade da música.

Ao comentar o espetáculo, julguei que Dulce Rodrigues não era uma esperança, como tantas outras,

> mas uma atriz que revela presença, admirável poder dramático, uma personalidade forte e comunicativa. Não são muitas as atrizes que, em prova semelhante, se sairiam tão bem. Dulce Rodrigues mostra desenvoltura, inflexão rica, que toca os extremos na gama vocal, capacidade de passar de um sentimento a outro, com verdadeira convicção e segurança. As cenas quando menina tiveram uma beleza integral, vividas em clima de poesia e encantamento.

Reproduzo o restante da crítica:

> Mme. Morineau, na direção, compreendeu os problemas a enfrentar e orientou-se pelo que pareceu oferecer maiores resultados. Tratando-se de monólogo bastante hermético, ela procurou torná-lo mais compreensível para a platéia, próximo do espectador. Como a integração absoluta de uma atriz inexperiente é quase impossível de obter, a grande criadora de *Medéia* fez uma marcação movimentada, enchendo o palco com um deslocamento rápido e contínuo. Não fora já essa justificativa, os passos incessantes explicar-se-iam como projeção do subconsciente irrompido, que se agita em múltiplas e desencontradas procuras.
>
> Discordo, porém, e de maneira fundamental, da intervenção da intérprete com a platéia. No monólogo interior, essa distorção quebra o necessário isolamento, passando a um plano de realismo que deturpa o sentido profundo da peça. Mme. Morineau deveria ter modificado a antiga rubrica do texto. Assim, também, seria mais ajustado o ritmo, e mais certo o efeito encantatório, se a intérprete já estivesse junto ao piano, no momento de usá-lo, ao contrário de correr em direção a ele, criando um hiato que interrompe a exigida continuidade.
>
> O tom do monólogo me parece menos cantado, menos chorado, como foi feito, em troca de maior crispação, uma voz mais seca vinda do íntimo. Algumas vezes as falas soam um pouco falsas.
>
> Quanto à apresentação, embora a peça dispense cenário, luz e outros acessórios, seria desejável que o teatro dispusesse de maiores recursos, para dar ao ambiente a desejada poesia. A cortina preta e o piano marron não combinam. Este é muito pesado. A iluminação imutável não valoriza convenientemente as variações psicológicas. No conjunto, o espetáculo parece-me inferior à peça.
>
> *Valsa n.º 6,* entretanto, pelos valores apontados, e extraordinário mérito da realização de Nelson Rodrigues, faz jus à franca acolhida do público.

Miroel Silveira, escrevendo em 15 de outubro de 1951, na *Folha da Noite* de São Paulo, sobre o espetáculo estreado no dia 12 daquele mês, no Teatro Cultura Artística, afirmou que faltava principalmente à *Valsa n.º 6*

> o espetáculo que Morineau não soube criar daquele mundo de palavras aparentemente desconexas. A rotunda preta, um piano, e a moça, debaixo de ilumina-

ção crua e sem mutações, não chegam a formar a atmosfera pungente de juízo final, que Nelson Rodrigues sopra sobre seus originais. A *Valsa n.º 6* está chamando por Ziembinski, que dividisse a cena em planos e projetasse em plástica o peso poético da peça — que acreditamos seja grande, mas que foi irrevelado pela direção desinspirada de Morineau[9].

A FALECIDA

A Falecida deveria, naturalmente, trazer numerosas dificuldades à encenação. Ela abre, como já se proclamou tantas vezes, o filão das tragédias cariocas, sintetizando as múltiplas características do autor. Do gênero à forma de vestir o palco, são muitas as perguntas que devem ser respondidas. No programa do espetáculo, estreado pela Companhia Dramática Nacional, do SNT, no Municipal do Rio, em 8 de junho de 1953, Nelson detectou a questão do gênero, escrevendo:

> Como definir *A Falecida*? Tragédia, drama, farsa, comédia? Valeria a pena criar o gênero arbitrário de "tragédia carioca"? É, convenhamos, uma peça que se individualiza, acima de tudo, pela tristeza irredutível. Pode até fazer rir. Mas transmite, ao longo dos seus três atos, uma mensagem triste, que ninguém pode ignorar. Os personagens, os incidentes, a história, o clima, tudo parece exprimir um pessimismo surdo e vital. Dir-se-ia que o autor faz questão de uma tristeza intransigente, como se a alegria fosse uma leviandade atroz.

Depois de analisar as personagens, o dramaturgo concluía:

> Ao apresentar *A Falecida*, o autor esclarece que faz suas obras na base de uma tristeza fundamental. Nem aqui nem alhures, teve jamais a intenção de fazer rir. Ele tende, por índole, e por destino, ao gênero trágico. Na sua opinião, o teatro para rir, o teatro com esta destinação específica é tão falso, tão imoral como o seria uma missa cômica".

"Tragédia carioca em três atos", na publicação, o programa classifica-a "farsa trágica em 3 atos".

Sob a direção de José Maria Monteiro, a montagem tinha cenários e figurinos de Santa Rosa. Zulmira e Tuninho, os protagonistas, eram Sônia Oiticica e Sérgio Cardoso. Os outros papéis achavam-se assim distribuídos: Madame Crisálida, Luísa Barreto Leite; Oromar, Aurimar Rocha; Parceiro 1.º, Walter Gonçalves; Parceiro 2.º, Edson Batista; 1.º Funcionário, Orlando Macedo; Timbira, Renato Restier; 2.º Funcionário, Luiz Oswaldo, 1.ª Mulher, Gusta Gamer; 2.ª Mulher, Marina Lélia; 1.º Homem, Leste Iberê; 2.º Homem, José Araújo; Pai, Waldir Maia; Mãe, Mirian Roth; Cunhado 1.º, Lauro Simões; Cunhado 2.º, Guy Welder; Doutor Borborema, Agostinho Maravilha; Vizinha, Maria Elvira; Chauffeur, Lauro Simões; Garçon, Guy Welder; e Pimentel, Leonardo Vilar.

Depois da temporada carioca, *A Falecida* veio para o Teatro Leopoldo Fróes de São Paulo, provocando extenso comentário de Décio de Almeida Prado em *O Estado de S. Paulo,* transcrito no livro *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*[10]. Como eu me encontrasse na Europa, valho-me dessa crítica para oferecer uma imagem da direção e do desempenho:

---

[9] Apud *A Outra Crítica,* São Paulo, Edições Símbolo, 1976, p. 51.

[10] *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno,* obra citada, pp. 20 a 24.

A Falecida, como *Vestido de Noiva*, é uma peça dominada pela encenação: nela os atores pouco ou nada significam. Assim mesmo é possível louvar a total identificação de Sônia Oiticica ao papel. Se em todas as peças ela for capaz de assumir física e espiritualmente uma personagem com a mesma autenticidade, é uma grande atriz. Sérgio Cardoso revela-se o ótimo ator de sempre, sem sugerir, entretanto, a vulgaridade do papel e do ambiente: uma certa finura, uma certa distinção, que o costumavam servir magnificamente, são aqui um obstáculo. Leonardo Vilar aparece bem, de passagem, e Fernando Vilar (substituindo Renato Restier) encontra em Timbira a sua melhor criação até hoje, a mais adequada aos seus recursos de ator.

A direção é de José Maria Monteiro, quase um estreante. Parte da crítica do Rio criticou-lhe o tratamento expressionista de um tema próximo do realismo, fazendo-nos esperar uma dessas direções dançantes, irreais, altamente estilizadas, que seduzem tanto, em geral, aos que principiam[11]. Não vimos nada disso no Teatro Leopoldo Fróes. A encenação é trabalhada, rica de imaginação, porém não faz mais do que acompanhar o texto na sua tentativa de envolver acontecimentos triviais numa atmosfera poética. Talvez o que prejudique José Maria Monteiro seja a comparação forçada com Ziembinski, a sensação vaga e persistente de termos voltado dez anos na história do teatro brasileiro e a suposição de que o encenador de *Vestido de Noiva* teria obtido, na mesma linha, efeitos plásticos mais bonitos, maior rendimento poético, hipótese provavelmente verdadeira. Mas será justo cotejar-se um mestre de expressionismo como Ziembinski e um rapaz que começa agora, não tendo jamais saído do Brasil? Lidar com o nosso teatro dá-nos, aliás, desses prazeres: não temos muita coisa, mas todos os dias surge pela nossa frente uma revelação, um elemento a mais em que passamos a depositar a nossa confiança. José Maria Monteiro, pela encenação de *A Falecida*, é, para nós, a última em data e uma das maiores dessas agradáveis surpresas.

O Teatro do Rio, grupo formado por Ivan de Albuquerque e Rubens Corrêa, antes que iniciasse a admirável trajetória do Teatro Ipanema, trouxe ao Teatro Leopoldo Fróes, de São Paulo, em 23 de setembro de 1960, sua versão da tragédia carioca. Não guardei nenhuma anotação sobre o espetáculo, que não me convenceu muito. Lembro-me de que a montagem observava a rubrica do autor: palco vazio e fundo de cortinas. Recomenda Nelson:

> Os personagens é que, por vezes, segundo a necessidade de cada situação, trazem e levam cadeiras, mesinhas, travesseiros que são indicações sintéticas dos múltiplos ambientes.

Tenho para mim que a observância estrita da rubrica prejudica o espetáculo. A peça compõe-se de numerosas cenas curtas que, sem o apoio de cenários, ficam soltas, desengrenadas. Apenas raramente chega a criar-se

---

[11] Conheço o comentário de Roberto Brandão (Pompeu de Souza), publicado no *Diário Carioca* de 21 de junho de 1953, sob o título "O equívoco de *A Falecida*", em que se lê: "o que o Sr. Monteiro pôs em cena, sob o rótulo de 'farsa trágica', é apenas uma pobre e triste macaqueação do *Vestido de Noiva*. O mesmo tom delirante, os mesmos arremedos de rendimento plástico das atitudes cênicas, quase até a mesma solução cenográfica dos três planos, que em *Vestido de Noiva* era uma solução, aliás de enorme sentido funcional, enquanto que aqui é apenas uma excrescência sem nenhum sentido".

A Falecida, na versão de Ivan de Albuquerque para o Teatro do Rio, mostrada em 1960 no desaparecido Teatro Leopoldo Fróes de São Paulo.

Sérgio Cardoso (Tuninho), o diretor José Maria Monteiro, Sônia Oiticica (Zulmira) e Nelson Rodrigues discutem uma cena de *A Falecida*, que a Companhia Dramática Nacional estreou no Teatro Municipal do Rio, em 1953.

verdadeira atmosfera ficcional. Mal entrava o espectador num clima, ele era desfeito, para passar-se a outro episódio. A composição "cinematográfica" da história, sem os recursos próprios da tela, fragmentava *A Falecida* em flagrantes que não se organizavam em unidade.

Valho-me também da memória para reconstituir a impressão deixada pela montagem de Antunes Filho com o elenco da Escola de Arte Dramática de São Paulo, em dezembro de 1965. Apesar da inexperiência natural dos atores, o espetáculo guardava maior impacto, pelas soluções dadas pelo encenador. Dispor as personagens em cadeiras aquecia, de qualquer forma, o ambiente, distante do vazio da nudez total. Antunes estabelecia compromisso saudável entre o "realismo" de cada cena particular e o jogo teatral do conjunto. Vejo hoje, retrospectivamente, que o espetáculo antecipava muitas soluções desenvolvidas em *Nelson Rodrigues O Eterno Retorno*. Curiosamente, elas se encontravam em *Álbum de Família*, sobretudo. Antunes preparou *A Falecida*, para estrear no seu painel rodriguiano. Assisti a um ensaio do espetáculo, em que figurava a peça. Nessa versão, além de me parecer inadequada a atriz, para encarnar Zulmira, as referências míticas levavam ao universo plástico de *Macunaíma*, sugerindo que o diretor se repetia. Artista íntegro, Antunes Filho não teve dúvida: suprimiu *A Falecida* de *O Eterno Retorno*.

A montagem que, a meu ver, exprimiu a real dimensão do texto foi a de Osmar Rodrigues Cruz para o Teatro Popular do SESI, estreada em 19 de julho de 1979. Após a sessão especial, assistida também por críticos, o dramaturgo cumprimentou o encenador:

> Parabéns, senhor Cecil B. de Mille.

Não havia ironia na saudação. Nelson apreciou o tom grandioso do espetáculo, o aparato da cenografia de Flávio Império, respeitosa dos símbolos da obra.

No Serviço Social da Indústria, muitos — sobretudo o superintendente — eram contrários à encenação, por julgá-la pouco recomendável ao público a que se destinava especificamente. O TPS não cobra ingressos — é considerado uma das realizações da entidade para os industriários, extensiva aos outros segmentos da população. Venceram-se as resistências, pelo prestígio de que Osmar desfruta e pelo apoio da imprensa à iniciativa, e pôde ser feito o espetáculo, que é o mais justo título de glória que o conjunto ostenta em sua história de mais de vinte anos de existência (a primeira apresentação deu-se em 1963, com *A Cidade Assassinada*, de Antonio Callado).

Dificilmente uma empresa particular se animaria a promover os gastos de produção semelhante. Não me refiro apenas aos dispendiosos (e magníficos) cenários de Flávio Império. São 21 as personagens e Osmar não precisou dobrar nenhum ator em mais de um papel, mesmo "ponta". Deve-se ressaltar esse aspecto, num momento em que o mercado estava próximo de saturar-se. O diretor revelou-me que duas atrizes de grande nome — Lilian Lemmertz e Eva Wilma — gostariam de viver Zulmira, mas na ocasião dos ensaios elas não se encontravam disponíveis. O próprio elenco indicou Nize Silva como protagonista. Imagino os escrúpulos de Osmar, por ser Nize sua mulher. Cabe aqui a interferência do crítico: a atriz, pelos desempenhos anteriores, credenciava-se perfeitamente para assumir a responsabilidade. E ela respondeu à altura o desafio, realizando não só o seu melhor trabalho, mas uma Zulmira muito convincente.

Para Osmar, o universo de Nelson Rodrigues não apresentava segredos. Ele começou fazendo teatro junto com a revelação de *Vestido de Noiva*. Sente-se muito marcado pelo dramaturgo e por Ziembinski. Com os alunos do SESI, já havia dirigido *Beijo no Asfalto*, que permaneceu dois meses em cartaz no Teatro de Arte do TBC, durante a temporada de 1976.

Osmar preferiu encenar, profissionalmente, *A Falecida* a *Beijo no Asfalto*, por lhe parecer este último texto mais violento. Não seria justo abstrair o gosto de seu público popular. O tema da frustração feminina está muito presente na classe média baixa, freqüentadora do TPS. Ainda assim, muitos homens afirmaram que não levariam suas mulheres para ver o espetáculo. Durante o ano e meio de cartaz, os trabalhadores braçais, pedreiros, pessoal de obras, mecânicos, etc. aceitaram a obra normalmente. A classe média é que se espantou. A narração de Pimentel a propósito da aventura com Zulmira, por exemplo, era considerada demasiado crua.

Nelson Rodrigues, segundo Osmar, é um autor de clima. O diretor precisa encontrar seu ambiente. Se não houver a medida certa que o dramaturgo coloca em cada fala, o desempenho se desmorona. Osmar escreveu longa carta ao cenógrafo Flávio Império, ausente de São Paulo, relatando suas necessidades de ambientação. Como o palco do SESI é muito grande, a nudez indicada na rubrica não permitiria a criação de atmosfera. Era necessário particularizar os quadros, de acordo com as idéias fundamentais de amor e morte. De um lado, o quarto do casal Tuninho e Zulmira, e de outro a funerária. No centro, as cenas do cotidiano, as reuniões de família. Osmar escreveu no programa:

> O cenário tem a forma da coisa por fazer, da improvisação. É um cenário que gostaria de ser cenário. É a classe média, sempre à procura da ascensão social. Não só econômica, mas culturalmente.

Num universo inacabado, funcionaria a madeira que não fosse trabalhada.

Despenderam-se duas semanas de análise do texto, com a colaboração da psicóloga Annita Bergallo Costa Malufe (num pequeno trabalho escrito que ela elaborou, pude avaliar a justeza de suas colocações). Osmar preocupava-se em encontrar os nós dramáticos da peça. O primeiro é a referência a Glorinha, a grande personagem ausente, que desencandeia o processo aniquilador de Zulmira. Outro nó, para Osmar, é a busca da purificação, quando a protagonista se converte à seita religiosa, na rubrica indicada apenas como entoando "um hino gênero Exército da Salvação". A primeira caminhada de Zulmira até a funerária é mais um nó. O encontro com Pimentel representa outro, e assim por diante.

Era difícil ambientar os atores no espaço. No cenário inclinado, faltava materialidade onde o intérprete se amparar. O diálogo tem a aparência da realidade, mas, no dizer de Osmar, não é real. As réplicas são muito secas, feitas de palavras essenciais. O elenco precisa complementar, pelo aprofundamento do subtexto, o que não está escrito. Não cabe esquecer, também, que *A Falecida* fixa Zulmira já próxima do desfecho, e o terceiro ato, embora se alimente de *flasbacks*, se passa depois que ela morreu.

O encenador jogou o humor de Nelson nas cenas da funerária, em que a morte é tratada como objeto mercantilista. Algumas pessoas achavam possível cortar a cena do jogo de sinuca, aparentemente fora do fio condutor da ação. Viu-se, nos ensaios, que ela ajudava a compor o mundo de Tuninho, amarrando-se o todo na sucessão dos diálogos. A comida com macarrão de barbante e o quadro de tevê foram necessários para criar o ambiente familiar, interrompido pela chegada brusca de Zulmira. Osmar acredita que ofereça perigo de cair no melodrama o momento da morte da protagonista. Seu trabalho foi o de dosar ao máximo os efeitos, a fim de atingir o patético e não descambar no melodramático.

No preparo do espetáculo, o encenador valeu-se de um método diferente de trabalhos anteriores. Ao realizar, em 1964, *Caprichos do Amor e do Acaso,* de Marivaux, por exemplo, começava os ensaios com a montagem praticamente pronta em sua cabeça — cenários e figurinos concebidos, marcações que obedeciam a desenhos rígidos. O elenco encaixava-se numa concepção previamente definida. *A Falecida* nasceu e cresceu durante os ensaios. Descobriram-se e assimilaram-se aos poucos as entrelinhas. Houve conquistas diárias, capitalizadas no resultado final.

Osmar teve receio de que Nelson não gostasse das liberdades por ele tomadas em relação às rubricas, desde o belo cenário de Flávio Império, em lugar do palco nu. A princípio, ele pensou até em atualizar a peça. Em conversa telefônica, o dramaturgo não se opôs. Depois, o diretor decidiu não mudar uma palavra, para contentamento do autor, que observou:

> Em obra de arte não se mexe.

Osmar alterou, sem falsear o espírito da peça, a cena final, em que se fecha a cortina e Tuninho chora, diante dela, enquanto estão projetadas no pano as imagens do enterro de Zulmira, inexistentes no texto.

O aplauso de Nelson tornou a estréia de *A Falecida* o dia mais feliz de sua vida artística — disse-me Osmar. Ele considera o espetáculo o mais importante que fez até hoje.

Os cenários de Flávio Império foram decisivos para o êxito. Acredito, mesmo, que o achado cenográfico tem a responsabilidade maior pelo acerto. Não adiantaria apenas um bom elenco e de nada valeriam marcações felizes. Ao ler o texto, a primeira reação de Flávio resumia-se em estranheza, pelo pedido de Osmar para que desenhasse a cenografia. A estrutura de psicodrama dispensava qualquer ambientação, porque, dentro da rotunda preta indicada na rubrica, o ator traz consigo a espacialidade de que necessita.

Osmar concordava, em princípio, com a observação de Flávio: na leitura, o texto mostrava-se perfeito. Porém, incorporado em outros espetáculos o vanguardismo de Nelson, a estrita obediência às rubricas corria o risco de deixar *A Falecida* velha. Flávio ainda argumentou que não se preocupava com a questão da vanguarda. O diretor tinha outro motivo: para o seu público, o palco nu não agradaria. Não se tratava de despreparo ou burrice. A montagem demasiado abstrata logo se tornaria enfadonha, desinteressando os eventuais espectadores. O TPS precisa atingir sempre grandes platéias — não pode contentar-se com sucesso de estima, função para uma elite. O espaço precisaria ficar mais configurado, mais figurativo.

Diante das razões do diretor, Flávio decidiu tentar. Depois de seis meses no Nordeste, também, precisava de dinheiro, e o TPS não costuma ser avaro nos contratos. A premissa do cenógrafo consistia em não atropelar a dinâmica da peça com qualquer elemento que se construísse.

Concentrado em três meses de trabalho, ele chegou à solução conhecida. Desenhar, simplesmente, parecia-lhe insatisfatório. Só as três dimensões lhe dariam a certeza experimental do funcionamento do conjunto.

Flávio procedia, normalmente, por intuição. Não lhe agradava ler textos. Como, por exemplo, já conhecia *Othello*, preparou para Juca de Oliveira a ambientação da tragédia, restringindo-se à sua parte técnica. Leu *O Poeta da Vila e Seus Amores,* de Plínio Marcos, e imediatamente desenhou o cenário, trabalhado, depois, apenas nas exigências práticas. Da tarefa de professor na Escola de Arte Dramática, lembrava-se de ter estudado bem o Teatro de Palladio em Vicenza, próximo de Verona. Essa casa de espetáculos se afigurava a síntese do começo de um tipo de espaço teatral que conduzia ao que ele estava fazendo naquele momento.

O palácio de Palladio dispõe de três eixos e Flávio foi verificar se *A Falecida* os comportaria também. Identificou-os de imediato, à direita e à esquerda, e na sua oposição: morte e vida. Casamento, sexo, funerária, exploração da mitologia da morte e do enterro ali se encontram. A mitologia está tratada a nível de um catolicismo bem do gênero do Sul da Itália, semelhante ao subúrbio carioca. O grande palácio de Palladio transformou-se na cidade e na casa, e, ao descer um pano, o espaço ficava abstrato, reportando-se à rubrica original do texto, que pedia a cena vazia.

O tecido tinha transparência que favorecia a dinâmica do espetáculo. Assim, antes que ele se levantasse para dar lugar a uma ação preparada no interior, essa transparência "comia" o fim dos diálogos travados à frente do pano, insinuando o quadro seguinte, que se desenvolveria na plenitude quando ele subisse.

Os três eixos de dinâmica iam organizando, paulatinamente, os múltiplos ambientes reclamados pelo texto. Às vezes, eram pequeníssimas as alterações introduzidas: só de luz, uma parede que se levantava, um objeto que deslizava. Flávio despendeu três meses para estudar os movimentos dos atores, sem a presença efetiva deles, mas supondo-os em ação. Está claro que esse procedimento implicava direcionar o espetáculo.

O eixo central ficou reservado para a primeira cena, não a descrita na peça, em que Zulmira está diante de um prédio imaginário, e bate na porta, também imaginária. Ele caracterizou uma rua, onde se movimentavam diversos transeuntes. Um lado da perspectiva era um trainel com dois buracos e o outro, com um. Um mínimo de estrutura construtiva desses trainéis, com a transparência que indicava a moldura das portas.

O início precisava sugerir o clima de magia, de superstição, de premonição da tragédia. Porque Zulmira bate na porta da casa de Madame Crisálida, a cartomante, que lhe dirá apenas: "Cuidado com a mulher loura!" Fez-se um verdadeiro coro dos passantes, enquanto caía uma garoa, para propiciar a dinâmica dos movimentos. A garoa piorava, escurecia, e um raio cortava o cenário. Zulmira apavorava-se, por não ter guarda-chuva, e anunciava-se uma forte tempestade de verão (no texto, Zulmira tem o guarda-chuva aberto, porque, "teoricamente, está desabando um aguaceiro tremendo"). Segundo Flávio, o raio colocava todo o mundo dentro de uma surpresa, da mágica de teatro. É esse mesmo eixo central que se transforma, adiante, na "Santa Ceia", sem mudar absolutamente nada. Flávio denominava Santa Ceia o almoço familiar, em que a mesa está co-

Nize Silva (Zulmira) e Luiz Parreiras (Tuninho), na montagem do Teatro Popular do SESI.

Nize Silva (Zulmira) contracena com Elias Gleizer (Timbira) em *A Falecida*.

locada em relação às paredes que antes ladeavam a rua, reproduzindo a estrutura abstrata do quadro de Leonardo da Vinci. A mesa entrava por trás, encoberta pelo pano que compunha o espaço anterior, quando Zulmira e Tuninho conversavam na cama. Todo esse arranjo só foi possível, de acordo com o cenógrafo, por meio de maqueta. A partir do plano, ele não chegaria a uma planta satisfatória.

O desafio consistia em relacionar os lugares que, na peça, estavam indicados de forma sintética, sem sobrecarregar o cenário de realismo. Daí a opção pela madeira crua, pelo tecido cru, transparente. Ele estica, sugerindo uma rede de seda muito fina que, dependendo da luz, se torna translúcida ou opaca. Esse tratamento do cenário dava uma leveza na estrutura geral da cidade, da casa etc., permanecendo relativamente neutro, no fundo, ainda que nítido.

Dentro das várias situações geográficas, os atores encontravam os espaços mais favoráveis aos deslocamentos. De fora, Osmar podia fazer as indicações, limpar as cenas, coordenar os caminhos que o elenco abria. Não é do feitio do encenador, segundo Flávio, ensaiar com extrema rigidez, encaixando os atores num modelo preestabelecido. Eles "se viravam", isto é, construíam as personagens a partir de suas próprias intuições, depois sistematizadas pelo diretor.

Se, no quarto do casal, no eixo esquerdo, Flávio desenhou um quadro que simbolizava a conhecida fotografia do dia de núpcias, além da cama que entrava por uma abertura do trainel, no eixo direito, dedicado à morte, situava-se a funerária. Não uma agência comum, porém tomando a forma de ogiva, da semicúpula que sugere a capela, a igreja, o cemitério. Essa forma associa-se para nós, inevitavelmente, à espiritualidade, desde as linhas renascentistas ascendentes do arco pleno, que fazem da abóboda lugar aconchegante. O clima espiritual da cenografia contrasta, aí, com a mercantilização da morte, traduzida nos diálogos cômicos puxados por Timbira.

Flávio revelou-me que, para depurar a angústia provocada pelo texto, eliminava o negro do fundo, colocando o branco. Reinterpretava, assim, de acordo com o seu sentimento, o problema da morte. O "suicídio" de Zulmira não tinha a conotação negra do fim, mas a perspectiva mítica de esperança, simbolizada no desejo do enterro de luxo. Vendo na morte mais o branco oriental que o negro ocidental, Flávio pensava contribuir para a modificação da nossa mentalidade doentia. Por isso desenhou também um anjo, que não era simples referência realista à funerária. A imagem saía de panos, como se da parede alguém surgisse do outro lado, para buscar Zulmira. Se a heroína enxergasse um demônio, com foice, sairia correndo. O anjo, que trazia até flores brancas na mão, acenava-lhe como signo de esperança. Inconscientemente, ela se libertava de todas as frustrações.

Nelson Rodrigues gostou tanto da solução cenográfica que escreveu:

> Quando Flávio Império viu pela primeira vez *A Falecida*, encontrou uma peça sem cadeira, sem uma sala, sem uma pia, sem uma bica. E, então, ele teve que fazer todo um abnegado esforço. As portas e as janelas, como um milagre, foram

aparecendo. Assim nasceu o maravilhoso cenário de Flávio Império. E tudo era tão magicamente vivo, que as ratazanas atropelavam as pernas dos moradores[12].

Pela qualidade do texto e da encenação, *A Falecida* deve ser julgada, de fato, o melhor espetáculo da expressiva história do Teatro Popular do SESI. Formado na escola vinda de Jacques Copeau, segundo a qual o diretor tem por missão servir ao dramaturgo, Osmar Rodrigues Cruz poderia ser criticado, ao longo dos anos, por excessiva timidez. Longe de mim advogar para o encenador audácia que às vezes beira a gratuidade. Mas é importante que o responsável pela montagem, que une sob a sua batuta a peça, o elenco, a cenografia e os outros elementos, imprima ao conjunto uma personalidade que não se confunde com as demais.

Osmar sempre pareceu temeroso de deixar marca pessoal, que outros pudessem julgar tentativa de sobrepor-se ao autor. Em *A Falecida*, houve absoluta fidelidade ao espírito do dramaturgo e, ao mesmo tempo, o espetáculo fluía com uma liberdade que pertence ao diretor. Palpava-se a linguagem autônoma do palco, expressa no carinho compreensivo e imaginoso do encenador.

O elenco atuou com eficaz equilíbrio. Havia os desempenhos privilegiados, quer pelo acerto do intérprete, quer pela oportunidade oferecida pela personagem, e em alguns o rendimento não foi total. O conjunto amenizava as diferenças e valia pelas atuações mais fortes, que carregavam o espetáculo.

Nize Silva teve o seu melhor trabalho em Zulmira. Ela fundia as idéias de frustração, de misticismo, de terror em face do desconhecido e de inexorável fatalidade. A "falecida" é uma das personagens que definem com maior clareza o universo feminino de Nelson Rodrigues e Nize Silva a encarnava sem deixar de lado um componente. A boa e poderosa voz dosava-se aos poucos com os acessos de tosse, até o desenlace. Nize correspondeu plenamente à responsabilidade que lhe foi atribuída.

Uma composição magnífica era a de Luiz Carlos de Moraes como Pimentel. Poucas aparições foram suficientes para desenhar com absoluta nitidez o perfil do vitorioso sem escrúpulos. Outra criação feliz deve ser creditada a Elias Gleizer: embora não espontaneamente indicado para o papel de Timbira, que é um típico malandro carioca, ele obtinha, a cada momento, efeito seguro sobre a platéia. Luiz Parreiras, um dos mais sólidos atores jovens de São Paulo, fazia com muita competência o papel de Tuninho, sem dar-lhe, entretanto, aquele ar de "desempregado" do Rio. Já Luiz Modesto não perdia uma inflexão como o *chauffeur*. Todo o elenco dosava bem a atmosfera da tragédia, que só se enriquecia com as sucessivas tiradas de humor.

Os críticos, em geral, receberam bem o espetáculo do TPS, embora com as nuanças naturais. Transcreverei, a título de informação, alguns comentários na parte referente à montagem. Como Ilka Marinho Zanotto havia escrito, em *O Estado de S. Paulo* de 19 de julho de 1979, sobre o dramaturgo e o texto, Mariângela Alves de Lima dedicou o seu trabalho, publicado em 11 de agosto, a discutir a encenação. Eis, na íntegra, a sua crítica:

---

[12] *Apud* catálogo da exposição "Matrizes, Filiais & Companhias", promovida pelo Serviço Social do Comércio, em sua sede da rua Dr. Vila Nova, 245, em São Paulo, de 14 a 30 de dezembro de 1979.

> Das múltiplas abordagens que a obra de Nelson Rodrigues pode suscitar, o diretor Osmar Rodrigues Cruz escolheu apenas uma: a exegese de uma paixão. Uma escolha que, embora excludente, funciona admiravelmente para revelar outros conteúdos menos contrastados pela encenação.
>
> Dentro de um repertório imenso de observações humanas e retratos opinativos da vida social propostos em *A Falecida*, uma opção firmemente centrada parece um excelente ponto de partida. Permite que os sucessivos encaixes de tempo e situações qualitativamente diferentes se realizem como uma necessidade do movimento interior da protagonista. De acordo com uma temática constante nas obras do mesmo autor, é a personagem que rege a construção do universo em que se movimenta. Neste caso o diretor se coloca na perspectiva dessa personagem, admitindo implicitamente que cada ser humano contém e pode criar um microcosmo de significações a partir de si mesmo.
>
> Diante de um dramaturgo que normalmente excita ou inibe em excesso os seus intérpretes, a solução de Osmar Rodrigues Cruz é um verdadeiro ovo de Colombo. Adotando uma interpretação desprentensiosa (e ao mesmo tempo fiel) da obra, o espetáculo recupera para o presente as inovações e minimiza certos golpes de efeitos que poderiam fascinar numa leitura mais superficial. Todos os traços exagerados adquirem um direito inegável à existência cênica não porque sejam 'teatrais' mas porque o palco é por direito de nascimento, a arena das paixões humanas. E das paixões não é lícito exigir a polidez.
>
> Examinado entretanto sob outro ângulo esse espetáculo é um pouco menos do que pode ser uma obra realizada com a colaboração de muitos artistas. Há um eixo norteando o processo de criação, marcado pelas relações entre o diretor e a obra. Todos os outros participantes do espetáculo (incluindo Flávio Império e o "visual") são menos intérpretes do que executores de uma proposta dada.
>
> Como resultado desse cerceamento artístico, permite-se ao espectador penetrar no mundo conturbado de Zulmira, mas não se permite toda a intensidade que ele pode oferecer.
>
> Ao que parece há uma certa confusão entre a liberdade do ator e o medo da caricatura. Para enfrentar esse impasse o espetáculo situa o aspecto onírico na organização das imagens, mas evita o transbordamento desse clima para a construção das personagens. No trabalho dos atores o desenho das personagens centrais se atém ao naturalismo contido pela idéia da cena, contrapondo-se incoerentemente às imagens que configuram o espetáculo. Zulmira e Tuninho ainda estão muito impenetráveis a esse mundo que arquitetam sob os olhos dos espectadores. Por enquanto são em maior escala passivos objetos de análise do que agentes dessa vida ficcional.
>
> Não há dúvida de que as diferenças estabelecidas entre o casal e as outras personagens permitem compreender com nitidez quem é o inventor e quem é a invenção dentro desse jogo. Mas seria interessante que, além dessa sólida clareza, o espetáculo englobasse a contribuição personalizada do ator. A ambigüidade das nuanças serve para enriquecer e não para destruir uma obra tão sólida.
>
> Essas observações ficam entretanto à margem de um espetáculo cuidadoso e bem cuidado, uma das melhores transposições cênicas de Nelson Rodrigues.

A *Folha de S. Paulo* de 28 de julho de 1979 estampou o comentário de Jefferson del Rios, de que extraio as seguintes passagens:

O escritor é comprovadamente eficiente. Difícil é reproduzi-lo no palco. O aspecto cafajeste e carioca da peça tropeça freqüentemente em dificuldades inesperadas. O Teatro Popular do SESI não atinge a plenitude da proposta contida no entrecho, mas chega perto. De certa maneira, é difícil fazer reparos, uma vez que o próprio Nelson Rodrigues achou tudo formidável. Sabe-se, porém, que ele é assim mesmo. Veio a São Paulo disposto a gostar (só detesta diretores que cometam a heresia de recriar seus textos).

O diretor Osmar Rodrigues Cruz demonstra uma qualidade importante: o domínio permanente sobre um elenco numeroso, cenas quase simultâneas e no ritmo próximo do cinematográfico. Jamais se poderá acusar seu trabalho de monótono. A montagem, além disso, tem um ótimo enquadramento visual (cenários de Flávio Império) que, felizmente, não obedece às limitadoras indicações do original (que pede cena vazia, poucos objetos para sugerir os diversos ambientes) e acompanha a grandiloqüência natural da peça.

O problema maior da direção é não ter conseguido todo o elenco representar no mesmo tom de Luís Carlos de Moraes, Sílvio Modesto e Elias Gleizer. Os três sustentam a cafajestice suburbana e carioca, absolutamente vital para que a obra exista em todo o esplendor. É verdade que o autor não colabora muito, criando algumas figuras excessivamente vagas, como a do marido, que praticamente só tem contorno psicológico e sopro dramático na cena final. Esta espécie de papel fantasma deixou o ator Luís Parreiras sem ter por onde se agarrar, parecendo mais um bom rapaz aturdido do que o marido de uma mulher doentia.

Nize Silva, protagonizando Zulmira, a pretensa "falecida", atira-se ao desempenho com vigor, mas não apreende o lado obsessivo da pessoa que procura a morte. A atriz tem voz, postura, tipo físico e uma certa energia interior, mas falta-lhe por enquanto aquele difícil ar de pré-loucura, patética e ao mesmo tempo ridícula que caracteriza, em última instância, boa parte da galeria humana do dramaturgo. O espetáculo — atraente no conjunto — aumentaria de densidade se tivesse de maneira mais nítida a atmosfera de decadência e mau gosto intencional da obra. Seria bom 'sujar' aquelas cenas apenas corretas em que os intérpretes estão pouco à vontade ao usar, por exemplo, a segunda pessoa do singular, típica dos diálogos de Nelson Rodrigues. Um pouco mais de subúrbio e paranóia, enfim.

A Falecida — com todas as objeções — é um espetáculo com possibilidades de conquistar o público. Representa um avanço na linha de atuação do diretor Osmar Rodrigues Cruz e do Teatro Popular do SESI.

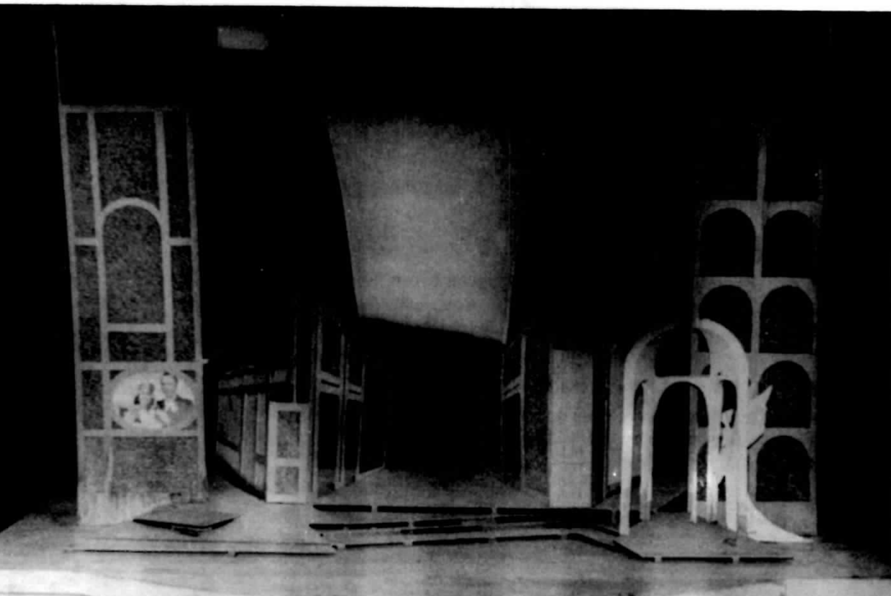
Depois de afirmar que é absolutamente oportuna a montagem de *A Falecida* nestes idos de 1979 (e que) o texto de Nelson Rodrigues mantém a verdade das obras definitivas, em sua ótica desconcertante e cheia de lirismo, Carlos Ernesto Godoy assim analisou o espetáculo, na revista *Visão* de 6 de agosto de 1979:

A leitura de Osmar Rodrigues Cruz é explícita, sem ser convencional. Para o seu trabalho, teve ele o bom senso de escolher, uma outra vez, a colaboração de Flávio Império, um dos poucos cenógrafos do país que sabem criar espaços cênicos e não se limitam à mera decoração. Servida, pois, por uma cenografia funcional e cuja simplicidade aparente não elimina um certo expressionismo nos contornos, a direção se sente à vontade para manter o ritmo ágil que uma peça desse tipo exige.

O elenco, homogêneo, tem como destaque Nize Silva no papel-título, em composição convincente, embora frágil; Luís Parreiras, num tom justo que o distancia dos excessos anteriores; e ainda as caracterizações excelentes de Elias Gleizer e Luís Carlos de Moraes.

Um espetáculo, enfim, que traz algum alento à temporada paulista, arrastada pelo mau gosto e as loas costumeiras da crítica complacente.

Maqueta do cenário de Flávio Império para *A Falecida*, que o Teatro Popular do SESI estreou em 1979, sob a direção de Osmar Rodrigues Cruz.



Osmar Rodrigues Cruz entregou-me cópia do seguinte depoimento de Décio de Almeida Prado, fora, na ocasião, mais de dez anos da militância crítica de jornal:

> A versão do Teatro Popular do SESI é a terceira que vejo de *A Falecida* — a terceira e a melhor. A passagem do tempo ajudou Nelson Rodrigues. A crueldade, o humor mais que negro de boa parte da ficção moderna, do conto nacional ao cinema internacional, fizeram com que o seu texto, tão chocante na época em que foi escrito, seja recebido agora sem maiores dificuldades até mesmo por um público popular. Por outro lado, os recursos cênicos, sobretudo num palco amplo como o da Avenida Paulista, dão ao espetáculo uma fluidez que diríamos cinematográfica se Shakespeare já não a empregasse há muitos séculos. Descontadas as audácias técnicas e morais que tanto nos inquietavam, o que resta hoje é uma história, estranha como todas as do seu autor, em que o todo vale mais do que as partes, por gerar uma atmosfera peculiar, entre farsesca e melodramática, por constituir um painel ao mesmo tempo doloroso e irreverentemente engraçado do Rio de Janeiro suburbano. Tragicomédia da existência cotidiana, das heroínas humildes que querem morrer com ostentação já que não puderam viver com dignidade, que o elenco do SESI, os cenários de Flávio Império e a direção de Osmar Rodrigues Cruz recriam no palco de maneira exemplar.

Comprovando, mais uma vez, que a dramaturgia de Nelson se presta a diferentes leituras, o Teatro Carioca de Câmera lançou *A Falecida* em 19 de agosto de 1982, no Teatro Glauce Rocha do Rio, sob a direção de Paulo Afonso de Lima e com Neila Tavares no papel de Zulmira. O espetáculo recebeu boa crítica, mas infelizmente, não atraiu o público, deixando o cartaz antes da data prevista, em razão dos prejuízos.

Os outros papéis de relevo estavam assim distribuídos: Tuninho, Cláudio Gonzaga; Timbira, Pedro Veras;, 1.º Funcionário da Funerária, Wilson Grey; 2.º Funcionário da Funerária, Paschoal Villaboim; Oromar, Ivan de Almeida; Dr. Borborema, de novo Wilson Grey; Mme. Crisálida, Regina Rodrigues; Morcego, Miriam Calvo; e Pimentel, Ivan Cândido, em participação especial. Paulo Afonso fez também os cenários e figurinos.

O bonito programa, organizado por Neila, sem dúvida a atriz que domina mais profundamente o teatro de Nelson, estampa uma explicação do encenador, que afirma ser o espetáculo sobretudo "uma homenagem a um dos artistas plásticos mais injustiçados deste país: Roberto Rodrigues" (o irmão do dramaturgo, assassinado aos 23 anos, em lugar do pai, o jornalista Mário Rodrigues). Escreveu Paulo Afonso:

> Foi através de Neila Tavares, entre um ensaio e outro de *Noites Brancas*, que pela primeira vez entrei em contato com este poeta do traço, este Beardley da Praça 11, este louco das formas e dos nanquins, este que, segundo o próprio Nelson Rodrigues, exerceu uma marcante influência na obra do nosso maior dramaturgo de todos os tempos. Pois aí está a nossa *A Falecida*. Um trabalho construído em cima de talentos irmãos, procurando interpretar, através das imagens de Roberto, aquela que, sem dúvida alguma, é uma das grandes peças de Nelson.
>
> Como construímos o espetáculo? Não há muito o que dizer. O mais importante (para nós pelo menos) foi a fidelidade que tentamos imprimir a todos os seus momentos ou seja, a intenção de não universalizar o subúrbio carioca que, nesta fase, Nelson Rodrigues retratou tão bem. No aspecto visual, deixamo-nos levar pelo delírio de Roberto Rodrigues, através de máscaras, cores (ele só utilizava o preto e branco, o vermelho foi por nossa conta) e gestos. No mais, tentamos levar a cabo nosso trabalho com o mesmo empenho e seriedade que assumimos em nossas montagens *(Woyzeck, Hamlet* e *Noites Brancas)*. Pois mais uma vez, é de um poeta (como Büchner, Shakespeare ou Dostoiévski) que estamos tratando. Um poeta que fez de um povo os personagens de seus poemas no palco. A este povo dedicamos a nossa *A Falecida*, um espetáculo, acima de tudo, seja ele bom ou mau, 100% carioca. Afinal, nós e você, caro espectador, fazemos parte deste povo também.

Cerca de um mês depois de assistir a uma récita, gravei um depoimento do encenador, que passo a resumir. Às vezes, eu interrompia a narrativa, para precisar um esclarecimento, fazer uma objeção. Procurarei manter esse caráter, ainda que o diálogo se destine apenas a simplificar a transcrição. Disse Paulo Afonso:

Roberto Rodrigues foi o ponto de partida de *A Falecida.* Neila tinha vivido muito junto de Nelson, estudando a vida e a obra do irmão. Fez promoções de seus desenhos, colecionou, arquivou. Presenteou-me com um livrinho de cordel, por ela editado. Gostei muito do tipo do desenho. Branco e preto — nanquim. Procurei influência estrangeira e não encontrei. Roberto influenciou Juarez Machado e o argentino Nestor Nuñez, grande desenhista, premiado em Veneza. Depois de *Noites Brancas,* Neila achou que era o momento de fazer *A Falecida.*

Sempre parto de uma idéia, uma concepção. No caso, a idéia foi Roberto, com quem Nelson era tão identificado. Seria impossível reproduzir quadros vivos de Roberto (malandros, mulheres), e nem era o caso. Millôr Fernandes em *Memórias de um Sargento de Milícias,* adaptado do livro de Manuel Antônio de Almeida, fez desenhos que andavam, muito bem solucionados. Nelson e o irmão mereciam um casamento.

O vermelho simboliza o pecado. É meio lugar-comum, mas tem muito a ver com Nelson. Lembro, por exemplo, o momento de Pimentel. Se a peça tivesse títulos, à maneira de Brecht, a cena se chamaria "O Pecado". Timbira também está associado a pecado — daí o vermelho no lencinho que ele usa. Agora falo como figurinista: o preto e o branco têm impacto, mas não sei se sozinhos, no palco.

— *Você não pretendeu universalizar o subúrbio carioca. Seria uma posição contrária à de Antunes Filho em* O Eterno Retorno?

— Infelizmente, não vi o espetáculo. Na ocasião em que foi apresentado no Rio, estávamos estreando *Noites Brancas*. Sei que foi um trabalho belíssimo. Mas não penso da mesma forma que Antunes".

— *Há até um certo parentesco entre* A Falecida *e* O Eterno Retorno. *Seu espetáculo afasta-se do realismo, característica que o aproxima da concepção do Antunes. Já* A Falecida *do Teatro Popular do SESI tinha suporte na realidade. Você conta com a autoridade do próprio Nelson, que na rubrica recomendava o palco nu. Mas, a meu ver, a criação dos ambientes, feita por Flávio Império, favoreceu muito o espetáculo paulista. A cena vazia do antigo Teatro do Rio não funcionava, de maneira nenhuma. Sem concretude, o espetáculo ficava no ar.*

— O texto é de fato difícil. Lendo-se as rubricas, já se tem um embrião da montagem. A primeira idéia que me ocorreu foi a do palco nu. Nelson cumpre o papel do encenador com muita eficácia. Soluciona problemas de entrada etc. Fui fiel às rubricas, criando um espetáculo meu.

— *Como conciliou a idéia de não universalizar e fugir do espetáculo realista?*

— Poderia realizar um espetáculo absolutamente realista e universalizar, e vice-versa. O cortejo carnavalesco não existe na peça. A personagem do Morcego, que incorporei ao espetáculo, acompanhou minha infância inteira. Morei em Vila Isabel, bairro vizinho de Aldeia Campista, onde Zulmira habita. O bonde que ela tomava, passava pela minha porta. O Morcego é uma figura carnavalesca e até eu me vesti de Morcego.

— *Por que o levou para o espetáculo?*

— Tanto no Carnaval como na peça, o Morcego simboliza a morte. Ele passa de porta em porta, assustando as pessoas. Acho que ele não existe mais. O Morcego tocava a campainha e assustava os moradores. Zulmira deve ter topado com um Morcego, assustando na sua porta. Para mim, ele se integra ao espetáculo, envolve-o. O Carnaval não está apenas na sonoplastia, na percussão da escola de samba. Também no cortejo, no bloco de subúrbio dos anos 50. Mesmo dentro do fantástico, a Zona Norte do Rio está presente na montagem.

— *A aparição pode significar o lado expressionista, tanto de Nelson como de Roberto.*

— Sem dúvida.

— *Pompeu de Souza considerava* A Falecida *uma triste comédia de costumes...*

— É também uma peça de costumes, muito bem feita. Cria tipos — a família de Zulmira é perfeita. Em poucos traços e cenas curtas, retrata-se a família carioca dos anos 50, que perdura até hoje. *A Falecida* é uma tragédia de costumes.

— *Se o espetáculo fosse menos simbólico, mais realista, fincado na Aldeia Campista, presente a cenografia, não se comunicaria melhor ao espectador?*

— O espetáculo tem muita comunicação com o público. Sobretudo às terças e quartas, quando a platéia é pequena, prevalece a idéia de que não há nenhuma comunicação. Já no sábado e no domingo anteriores a esta gravação, com salas lotadas, as pessoas não paravam de rir, interrompendo os diálogos.

— *Mas, em outra chave, o espetáculo não teria maior comunicação?*

— Eu não conseguiria fazer *A Falecida* de outra forma. Meu trabalho dispõe de unidade, em *Woyzeck, Hamlet* e mesmo *Noites Brancas*. Não diria que tem um estilo, o que pareceria pretensioso. Essa fórmula de encenação me parece mais apropriada.

— *Como define essa fórmula?*

— *Não sou diretor de grandes cenários. A peça realista não me estimula, a ponto de dirigi-la. Tenho trabalhado, exatamente como em A Falecida*, com o palco nu e poucos recursos. Talvez mais dinheiro permitisse outra sofisticação do resultado, mas a fórmula me satisfaz. Não pensei em *A Falecida* nos termos em que deve ter sido o espetáculo do Teatro Popular do SESI.

— *A peça às vezes é quase um roteiro. Que dificuldades enfrentou para materializá-lo?*

— Não tive grandes problemas. Meu trabalho foi com o elenco. Cláudio Gonzaga (Tuninho) vinha de uma formação clássica, da *Comédie Française*, embora neto do brasileiríssimo comediógrafo Armando Gonzaga. Foi aluno da Fundação Brasileira de Teatro. Estudou Filosofia em Paris. No Teatro Carioca de Câmera, interpretou os papéis de Woyzeck e de Hamlet. Preparamos *A Falecida* em 28 dias. Cláudio brigava com o caráter popular de Tuninho. Para ele era quase uma violência. Mas seu trabalho é excelente.

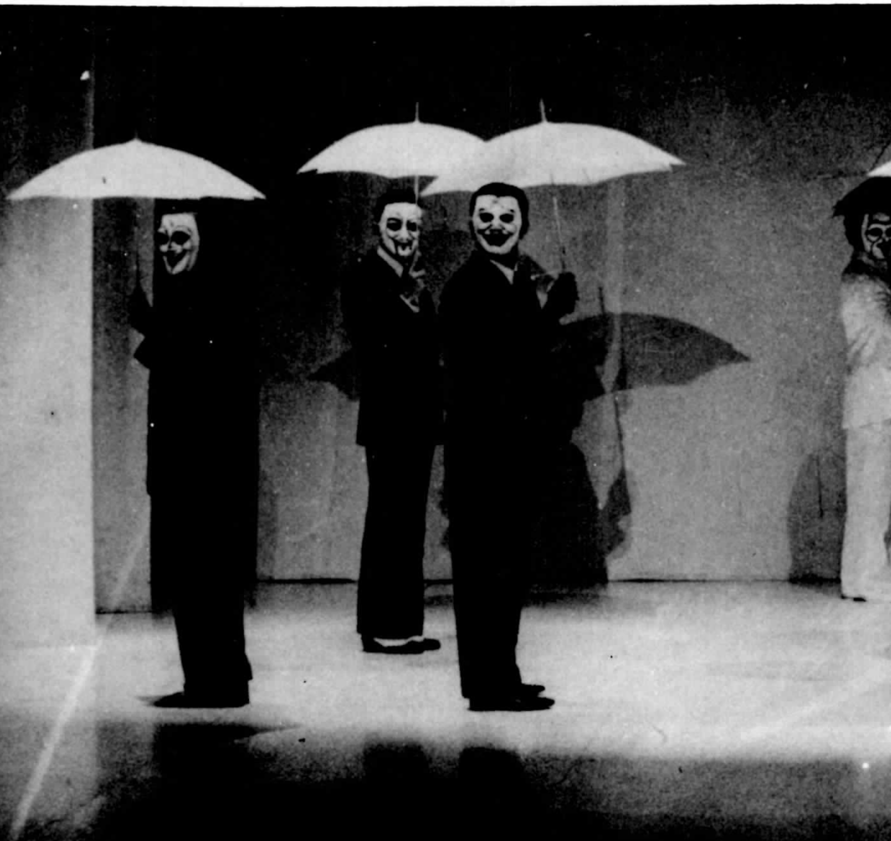
— *Confesso que não me convenceu totalmente. Talvez não esteja resolvida essa briga interior...*

— Agora o papel está começando a ficar pronto. Quanto a Neila, é uma mulher de oito instrumentos. Cuidou da produção executiva, da publicidade, do relacionamento com o Instituto Nacional de Artes Cênicas (ao qual pertence o Glauce Rocha) e com a Censura. Resolvemos ignorar a proibição de uma fala de Timbira: "A solução do Brasil é o jogo do bicho! E, sob minha palavra de honra, eu, se fosse Presidente da República, punha o Anacleto como Ministro da Fazenda!". Decidimos enfrentar a Censura.

— *Eu não acho excepcional, também, o desempenho da Neila. Ela entende bem o papel, mas falta algo a Zulmira. Se ela fosse mais magra, frágil...*

Sérgio Cardoso (Tuninho) e Sônia Oiticica (Zulmira) em *A Falecida* (Foto Carlos).

O diretor Paulo Afonso de Lima inspirou-se no delírio de Roberto Rodrigues, irmão do dramaturgo, para realizar *A Falecida*, do Teatro Carioca de Câmera (Foto Ney Robson/INACEN).



— O elenco é muito fraco. Problemas de infra-estrutura. Wilson Grey, por exemplo: às vezes diz bem, às vezes mal as suas réplicas. Cada dia representa de um jeito — ora vibrante, ora apático, ora amorfo, e não se pode prever se vai esquecer uma fala. Outro dia ele chamou Timbira de Tuninho. Interpreta no momento, além de *A Falecida*, quatro filmes, e vai participar do programa de Chico Anísio na tevê. Está muito cansado.

— Nelson criticava o desempenho cinematográfico de Nelson Xavier no papel de Timbira. Parecia-lhe ver Hamlet e não o cafajeste dionisíaco. Senti, no desempenho de Pedro Veras, falta do D. Juan suburbano.

— De fato, os 32 dias corridos de ensaios não deram tempo para que se colorisse mais o papel. A concorrência para ocupação do teatro foi feita em cima da hora e se é pressionado a estrear. Maior intimidade com o palco traria outro resultado.

— Passemos aos pormenores. Vi o espetáculo há um mês e, por isso, não tenho tudo presente. A composição dos guarda-chuvas brancos, por exemplo, me pareceu um efeito estetizante.

— Os atores com guarda-chuvas e o Morcego criam, juntos, um coro, procedimento legítimo dentro da concepção geral da obra de Nelson. A função do coro é a de criar um ambiente que não tem cenografia. Daí a pirâmide de guarda-chuvas brancos. O coro aparece no velório de Zulmira, na abertura da segunda parte do espetáculo. Não confeccionamos figurinos, a não ser na cena do cortejo, em que eles se inspiram em fantasias de Carnaval. No mais, compramos roupas pretas e brancas. Muita coisa não serviu, por causa da textura. Na funerária, Wilson Grey usa camisa verde-água. A camisa adquirida num bazar de caridade era tão velha que se rasgou. Resolvi conservar esse verde, porque sugere o velho. No filme *A Morte em Veneza*, de Visconti, eu soube que todos os figurinos eram aproveitados de casas teatrais. Meu problema foi coordenar a escolha das roupas velhas. Acredito que elas tenham unidade e muitas pessoas pensam que foram especialmente desenhadas. Quanto ao cenário, é uma parede branca, revestida de material de fórmica porosa, pouco brilhante. O palco estava esburacado e o cobrimos de feltro, que proporcionou melhor acústica. A fazenda é branca, barata, e o feltro amortece os ruídos. A camisola usada por Zulmira foi desenhada. Compramos as peças antigas num bazar de Laranjeiras, pertencente a uma associação de ajuda à pobreza envergonhada.

— No original, Zulmira morre no fim do segundo ato. A ação prossegue com as providências de Tuninho relacionadas ao enterro e ela volta em flashbacks. *Essa divisão não foi observada.*

— Não. O público não está mais acostumado a dois intervalos. Juntando os dois atos iniciais, faltava alguma coisa da morte à conclusão. Por isso, a primeira parte termina com a cena da nudez de Neila, lógica, defensável, não contrariando o autor, que faz Zulmira dizer que não aprova *maillot*. Uma réplica de Zulmira justifica minha decisão. A prima Glorinha, morta, não poderia ser desnudada, porque teve câncer e extirparam um seio dela. Zulmira diz: 'Eu sou a morta, que pode ser despida... Vizinhas, me dispam...' E, assim, desaba na cama, morta. A nudez, antecipada, prepara o renascimento, na morte. Não ocorreu nenhum erotismo, nem se trata de concessão à moda. A princípio a cena era iluminada de cima para baixo e não se percebia nada. Mas não funcionava. Dois dias antes da estréia, mudamos a luz, que desvendou a nudez. O efeito, para mim, surgiu integrado no rigoroso espírito do espetáculo.

— Que pretendeu exprimir nele? Qual a validade da realização?

— Sempre me interessei em encenar Nelson Rodrigues. Desde quando pretendia ser ator. Até agora, nosso grupo montou um repertório de clássicos. Penso que *A Falecida* completa nosso primeiro ciclo. Foi um prazer realizar um espetáculo que me agradava. Nelson tem sido muito mal (e pouco) montado.

— *Por que* A Falecida*?*

— É a peça preferida de Neila, que sempre pensou em interpretá-la. Nem havia tempo para propor outro texto. Gosto imenso de *Boca de Ouro*. *Vestido de Noiva* é um caso à parte — a maior obra dramática do nosso teatro. *Os Sete Gatinhos* também adoro. Não tive oportunidade de me deter. Foi bom: independentemente da preferência de Neila, talvez eu escolhesse mesmo *A Falecida*.

— *Todos são logrados na peça. É importante transmitir essa mensagem?*

— O tema é a decepção, a frustração. Todo mundo é logrado na vida. No Brasil de hoje, vive-se o logro coletivo. O grande vazio final das personagens as traz para a nossa atualidade. Seria essa uma ideologia pequeno-burguesa? Não há dúvida de que nós todos vivemos sonhando ao menos com um enterro de luxo... A insatisfação se compensa pelo anseio de eternidade.

Suponho que as perguntas que dirigi a Paulo Afonso de Lima contenham a maioria das restrições que fiz ao espetáculo. Ele próprio, nas respostas, admitiu certos problemas. Não desejo, porém, cometer a injustiça de sugerir que os elementos negativos pesaram muito. Ficou evidente que adiro mais à montagem do Teatro Popular do SESI. A ambientação alcançada em São Paulo atende melhor ao significado da peça na obra rodriguiana. Não se pode esquecer que *A Falecida* é o primeiro encontro com a realidade suburbana do Rio, nascido de "a vida como ela é..." Após as lucubrações inconscientes, o texto inicia a fase das tragédias cariocas, de compromisso assumido com o mundo à volta. Para não falar na presença tão cotidiana do futebol, são numerosas as referências a dados prosaicos do dia-a-dia — "tem gente" no banheiro, o cravo das costas espremido, a criança de dedo no nariz, os cavalos de penacho que sujaram tudo no enterro do avô de Zulmira, a linguagem propositadamente trivial, que acolhe a gíria. Se a "sujeira" se abstratiza demais, a vida perde a consistência real, sobretudo na síntese quase ascética do ficcionista. A espessura da realidade era mais palpável na encenação de Osmar Rodrigues Cruz, embora o cenário não fosse propriamente realista.

A Falecida de Paulo Afonso de Lima tinha coerência impecável, gosto seguro, proposta intelectual refinada, plasticidade bonita, inteligência no apelo ao mito de um carnaval triste, marcado por surdo vigoroso e uma cuíca chorosa, e às vezes por um samba extrovertido. Os 12 atores encarnaram a vintena de personagens, sem que o recurso representasse a tradicional carência de meios financeiros. Talvez porque as duas récitas que vi não reunissem mais de 18 e 30 espectadores, a comunicação me pareceu cerebral, sem a espontaneidade típica da força popular de Nelson. As tragédias cariocas não se restringem, evidentemente, ao alcance das histórias de *A Vida Como Ela É...* Mas, se a platéia não se liga de imediato ao seu universo, estranho, mórbido, paradoxal ou o que lá seja, algum ruído perturbou a mensagem.

PERDOA-ME POR ME TRAÍRES

A estréia de *Perdoa-me Por Me Traíres*, em 19 de junho de 1957, no Teatro Municipal do Rio (registre-se a sucessão de lançamentos na principal casa de espetáculos da cidade e dessa vez em produção do dramaturgo e ator Gláucio Gill, intérprete do papel de Gilberto), apresentava duas novidades capazes de provocar manchetes: o próprio Nelson pela primeira vez em cena, encarnando tio Raul; e o ator negro Abdias do Nascimento,

Neila Tavares (em primeiro plano) é Zulmira, na montagem do Teatro Carioca de Câmera, lançada em 1982 no Teatro Glauce Rocha do Rio (Foto Ney Robson/INACEN).

Cláudio Gonzaga (Tuninho) e Ivan Cândido (Pimentel) em *A Falecida*, do Teatro Carioca de Câmera (Foto Ney Robson/INACEN).

hoje deputado federal, vivendo o Dr. Jubileu de Almeida, o parlamentar marcado por uma tara sexual. Imagino como seria o desempenho de Nelson, que faz o elogio do canastrão, contra o grande ator[13]. E não tenhamos a ingenuidade de não acreditar que seria extremamente chocante, para o público da então Capital da República, ver um intérprete negro como representante tarado do Legislativo...

Em *O Reacionário*, Nelson narra o que foi a primeira noite de *Perdoa-me*. O vereador Wilson Leite Passos sacou um revólver. A violenta reação da platéia, no dizer do autor, deveu-se a um "pavoroso fluxo de consciência". De fato, o comportamento de Gilberto, que pede perdão à mulher por ela traí-lo, desconcerta o enraizado machismo brasileiro. Há uma inconsciente postura feminista nesse homem que reconhece as suas fraquezas, justificando a insatisfação de Judite. Assim como Gilberto escandalizou a família, a peça sacudia o moralismo convencional do espectador[14].

---

[13] O programa de *Anti-Nelson Rodrigues,* na montagem original, estampa a seguinte declaração do dramaturgo: "... Foi então que descobri esta verdade eterna do palco ou da tela: — a verdadeira vocação dramática não é o grande ator ou a grande atriz. É, ao contrário, o canastrão. E quanto mais límpido, líquido, ululante, melhor. O grande ator ou atriz é recente. Até poucos anos atrás representava-se cinema e teatro aos uivos e às patadas. Era hediondo e sublime. Ao passo que o grande ator nada tem de truculento e nem berra. É inteligente demais, consciente demais, técnico demais; e tem uma lucidez crítica que o exaure. O canastrão, não. Está em cena como um búfalo da Ilha de Marajó. É capaz de tudo. Sobe pelas paredes, pendura-se no lustre e, se duvidarem, é capaz de comer o cenário. Por isso mesmo chega mais depressa ao coração do povo, deslumbra e fanatiza a platéia". No programa de *A Falecida,* na montagem do Teatro Carioca de Câmera, Neila Tavares transcreve as palavras de Nelson, atribuindo-as a um diálogo que ele manteve com o elenco de *Anti-Nelson Rodrigues,* em 1974.

[14] É a seguinte a narrativa do Capítulo XXXIV de *O Reacionário*, denominado "Nascera Para Ser Um Pobre Diabo":

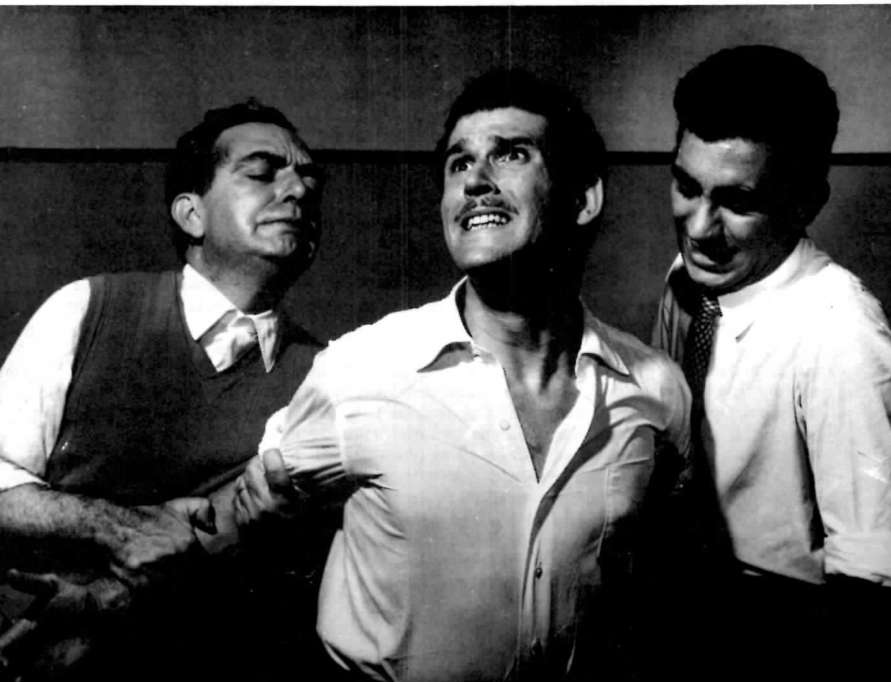
"10... Esta última (*Perdoa-me Por Me Traíres*) estreou no Teatro Municipal. Embora sendo o pior ator do mundo, representei, imaginem, eu representei. Era a maneira de unir minha sorte à de uma peça que me parecia polêmica. Muito bem. Os dois primeiros atos foram aplaudidos. Nos bastidores, imaginei: — "Sucesso'. Mas ao baixar o pano, no terceiro ato, o teatro veio abaixo. Explodiu uma vaia jamais concebida. Senhoras grã-finérrimas subiam nas cadeiras e assoviavam como apaches. Meu texto não tinha um mísero palavrão. Quem dizia os palavrões era a platéia. No camarote, o então vereador Wilson Leite Passos puxou um revólver. E como um Tom Mix, queria, de certo, fuzilar o meu texto. Em suma: — eu, simples autor dramático, fui tratado como no filme de bangue-bangue se trata ladrão de cavalos. A platéia só faltou me enforcar num galho de árvore.

"11. A princípio, deu-me uma fúria. Sempre digo que a coragem é um momento, que a covardia é um momento. Tive, diante da vaia, esse momento de coragem. Naquele instante, teria descido para brigar, fisicamente, com mil e quinhentos bárbaros ululantes. Graças a Deus, quase todo o elenco pendurou-se no meu pescoço. Mas o que insisto em dizer é que estava isento, sim, imaculado de medo. Lembro-me de uma santa senhora, trepada na cadeira, a esganiçar-se: — 'Tarado! Tarado!'

"12. E, então comecei a ver tudo maravilhosamente claro. Ali, não se tratava de gostar ou não gostar. Quem não gosta, simplesmente não gosta, vai para casa mais cedo, sai no primeiro intervalo. Mas se as damas subiam pelas paredes como largatixas profissionais; se outras sapateavam como bailarinas espanholas; se cavalheiros queriam invadir a cena — aquilo tinha de ser algo de mais profundo, inexorável e vital. *Perdoa-me Por Me Traíres* forçara na platéia um pavoroso fluxo de consciência. E eu posso dizer, sem nenhuma pose, que, para a minha sensibilidade autoral, a verdadeira apoteose é a vaia. Dias depois, um repórter veio entrevistar-me: — 'Você se considera realizado?' Respondi-lhe: 'Sou um fracassado'. O repórter riu, porque todas as respostas sérias parecem engraçadíssimas. Tive de explicar-lhe que o único sujeito realizado é o Napoleão de hospício, que não terá nem Waterloo nem Santa Helena. Mas confesso que, ao ser vaiado, em pleno Municipal, fui, por um momento fulminante e eterno, um dramaturgo realizado, da cabeça aos sapatos" (pp. 148 e 149).

Sônia Oiticica e Gláucio Gill numa cena de *Perdoa-me Por Me Traíres*, estreada em 1957 no Teatro Municipal do Rio.

Nelson Rodrigues só foi ator uma vez, interpretando Tio Raul em *Perdoa-me Por Me Traíres*, ao lado de Gláucio Gill (Foto Carlos).



São Paulo só conheceu *Perdoa-me* em novembro de 1978, no Teatro Abertura, sob a direção de Tácito Rocha e com cenários e figurinos de João Carlos Lorusso. No dia 30 daquele mês, o *Jornal da Tarde* publicava minha crítica sobre o espetáculo, em que, ao lado de proclamar a delicadeza da idéia central do texto, eu sentia a falta de maior elaboração dos dados psicológicos, acarretando a inverssimilhança do desfecho. Sobre a montagem, escrevi:

> A direção de Tácito Rocha tem a virtude de não escamotear nada. Ela enfrenta as situações embaraçosas do texto com marcada coragem, expondo-as em estado praticamente bruto. Adquire uma dramaticidade incômoda, por exemplo, a cena em que o deputado se aproxima de Glorinha e diz um ponto de Física. Tem um realismo assustador o quadro em que o médico pratica uma imperícia em Nair, e se percebe que ela irá morrer. Nelson nunca deixa de produzir momentos antológicos.
>
> O diretor consegue um rendimento bastante apreciável do elenco. Lúcia Capuani (Glorinha) e Nara Gomes (Nair), depois de algumas hesitações, no início, se impõem como as adolescentes. A.C. Carvalho faz duas felizes composições, como o deputado e o médico (apenas a cabeleira do primeiro não convence): ele assume naturalmente a sordidez das personagens. Maria do Carmo Bauer detalha muito bem madame Luba. Jurandir Mazzariello tem energia para sustentar o tio Raul, embora não fuja ao tom monocórdico. Tereza Duarte empresta humanidade a Judite e Vicente de Luca entende a delicadeza de Gilberto. Nídia Haber ainda não tem domínio cênico e João Vasques está deslocado como Pola Negri e o irmão.
>
> No pequeno espaço do palco, não há possibilidade de grandes milagres na cenografia. É boa a idéia de abolir os intervalos, mas o diretor e o cenógrafo não encontraram uma solução para as mudanças de acessórios, que rompem a ilusão e parecem um arranjo amador.
>
> Os problemas do resultado artístico se devem, mais especificamente, ao texto de Nelson Rodrigues, mas o espetáculo, ao invés de contribuir para a sua solução, os deixa, sem defesa, à mostra.

Sob o título ''Nelson, traído até pelo texto chinfrim'', Jefferson del Rios publicou na *Folha de S. Paulo* do mesmo dia 30 de novembro crítica mais severa, em que se lê:

> O diretor Tácito Rocha trabalhou com atores inexperientes em sua maioria e é uma lástima fazer Nelson Rodrigues com pouco fôlego. Nota-se que existe esforço da parte de quase todo o elenco, mas não basta. Por outro lado, a direção não se preocupou em amenizar situações desnecessariamente desagradáveis e mergulhou no óbvio que incomoda mas não convence. É o caso, por exemplo, de uma longa e inútil cena de aborto, para a qual o próprio Nelson Rodrigues pede trevas no palco, com luzes incidindo somente sobre o rosto dos atores. A montagem atual mostra tudo às claras mas nem por isso o espetáculo cresce.
>
> Temos, em resumo, a seguinte situação: um texto fraco que o elenco carrega mal e o diretor parece não querer domar. Tudo isso mais a iluminação berrante, os efeitos sonoros grandiloqüentes e um cenário constituído de fantasmagóricos panos brancos, faz lembrar aqueles velhos dramas de circo, como *O Céu Uniu Dois Corações* e *O Mundo Não Me Quis*. Só que no circo há um certo clima de ingenuidade, enquanto *Perdoa-me* parece mais um grande equívoco.

Clóvis Garcia, em *O Estado de S.Paulo* de 31 de dezembro de 1978, depois de afirmar que *Perdoa-me* ''é uma das peças chamadas menores do autor de *Vestido de Noiva*, com quase todos os defeitos e sem as qualidades habituais de Nelson Rodrigues'', ressalva:

> De qualquer modo, o talento de Nelson Rodrigues transparece até mesmo em seus textos menores, na estrutura dramática, no diálogo naturalista.

E prossegue, sobre a montagem:

> Tácito Rocha procurou ser fiel ao espírito do autor e o espetáculo se sustenta cenicamente. No elenco, em que aparecem alguns veteranos, como A.C. Carvalho e Maria do Carmo Bauer, que está fazendo uma boa composição na "Mme. Luba", alguns jovens atores merecem destaque, como Lúcia Capuani, Nara Gomes e Vicente de Luca. O espaço cênico foi tratado formalisticamente, lembrando a estrutura de um organismo, por João Carlos Lorusso. Pena que os acessórios não tenham acompanhado o mesmo estilo, o que facilitaria, inclusive, a sua movimentação pelos atores.

Vê-se que *Perdoa-me Por Me Traíres*, pela fria acolhida crítica, pela carreira no Teatro Abertura, que não chegou a marcar a paisagem artística, e pelo elenco, sem nomes populares como protagonistas, não se transformou em acontecimento, nem de escândalo, na temporada paulista. Outra montagem, atenta aos excessos melodramáticos, poderá situar a obra em diferente diapasão.

VIÚVA, PORÉM HONESTA

A reação negativa à montagem original de *Perdoa-me* levou Nelson a vingar-se da crítica, dentro de um painel que é uma sátira violenta ao próprio jornalismo e a algumas instituições sociais. Menos de dois meses depois do lançamento do Municipal, estreava no Teatro São Jorge do Rio, em 13 de setembro de 1957, a "farsa irresponsável em três atos" *Viúva, Porém Honesta*. Sob a direção de Willy Keller e com cenários e figurinos de Fernando Pamplona, os papéis estavam assim distribuídos, por ordem de entrada em cena: J.B., Grijó Sobrinho; Pardal, Raimundo Furtado; Madame Cri-Cri, Norma de Andrade; Dr. Lupicínio, Heitor Dias; Dr. Sanatório, André Luiz; Diabo da Fonseca, Jece Valadão; Ivonete, Dulce Rodrigues; Dr. Lambreta, Rodolfo Arena; Tia Assembléia, Geny Borges; Tia Solteirona, Gessy Santos; Dorothy Dalton, Wilson Marcos; e Padre, N.N. A irmã Dulce e seu então marido Jece Valadão conferiram ao empreendimento um cunho quase doméstico.

Líbero Rípoli Filho apresentou para a crítica sua versão da peça no dia 6 de maio de 1968, no Teatro de Arte do TBC, depois de levá-la durante um mês, só para universitários, e desde o dia 2 para o público normal. Ao lado do meu comentário, estampado no dia 7, o *Jornal da Tarde* publicou reportagem sobre a carreira até então trilhada, com informações interessantes. O produtor Emílio Fontana esclareceu que, excetuados Maria do Carmo Bauer, Alessandro Memmo e o próprio encenador, os outros 14 atores estavam praticamente estreando. Eram alunos do curso de teatro que ele mantinha no TBC.

Parte dos espectadores comuns protestava, menos na récita para a imprensa e convidados, contra o que julgara um desaforo do diretor, que, na sua montagem "lítero-esportivo-músico-familiar" acrescentou ao texto um prólogo e um final, além de três personagens. Líbero eliminou todo o cenário e fez roupas bem diferentes das comuns, "substituindo os móveis pelos próprios atores, que são cama, cadeira, mesa". Disse ele:

> Tudo o que achei tem apoio no texto. Faço corrida de 100 metros rasos, luta de boxe, partida de natação, luta livre, evoluções de ginástica e futebol, terminando com pirâmides humanas.

Ao fim do espetáculo, o chão se cobria de serpentinas e as pessoas tinham as roupas salpicadas de confetes. Ao invés da agressão, que ainda ecoava naqueles dias, Líbero instituiu um carnaval, no começo da segunda parte, "quando os atores distribuíram serpentinas e se misturaram ao público cantando músicas antigas". Os estudantes, segundo o empresário, haviam entrado de tal maneira no jogo que por pouco houve prejuízos:

> eles se interessaram muito pelos sanduíches e guaranás que são distribuídos no começo. Tivemos que dobrar a quantidade para evitar reclamações. O público comum demora um pouco a perceber, mas sempre acaba também aderindo. Ou protestando.

Penso que o gênero "farsa irresponsável", atribuído pelo autor a *Viúva, Porém Honesta*, por certo estimulou Líbero a sobrepor a sua encenação ao texto. Transcrevo alguns trechos da crítica:

> Não acolheremos a sugestão fácil de afirmar que o encenador tratou com irresponsabilidade a farsa de Nelson. Mas que a escrita da montagem, com futebol, carnaval e outras liberdades, não acrescenta nada ao original, sem dúvida não acrescenta, a não ser barulho. E muito barulho. Evitemos o trocadilho shakespeariano.
>
> Todas as premissas do espetáculo concebido por Líbero são mais do que aceitáveis — recomendam-se até. Líbero deseja quebrar o gelo que normalmente existe entre palco e platéia. Ele não só rompe a fronteira que afasta ambos, mas leva o público a participar do clima de festa que pretende devolver ao teatro. Uma a uma, ele vai lutando para quebrar as barreiras que existem no moderno teatro dessacralizado e tenta, a seu modo, restabelecer o mistério da representação, como um acontecimento em que todos são oficiantes. Os espectadores comem sanduíches, jogam serpentinas, cantam e batem palmas juntamente com os intérpretes. Mas cessados os momentos de euforia coletiva, o reencontro com o texto se torna mais penoso, porque ele pouco tem a ver com esse clima artificialmente alimentado.
>
> O que sucede a diretores como Líbero e José Celso Martinez Corrêa é que eles estão reclamando dramaturgos que escrevam roteiros para os seus espetáculos. Aí será possível haver entrosamento perfeito entre texto e montagem, em benefício de ambos. No caso de *Viúva, Porém Honesta* não se processa a desejada fusão de duas autorias — e Nelson briga com Líbero, para não dizer que a montagem não dá o melhor tratamento à peça. A direção, que inegavelmente tem diversos momentos inspirados, sufoca o texto numa enxundiosa correria pelo palco.
>
> (...) Uma virtude evidente do espetáculo é que ele desinibe os atores, fazendo-os representar para valer. A começar por Líbero, que não tem medo do palco, a maioria dos intérpretes mostra uma extraordinária comunicabilidade. Estão particularmente felizes Leda Vilela (a viúva), Gilberto Benevenuto (Dr. Lupicínio), Célia Teixeira (Madame Cri-Cri), Luiz Zapata (Dorothy Dalton) e Luiz Carlos Olivan (Dr. Sanatório).

O Orvietto Ensemble, "um ajuntamento de profissionais de teatro", que tirou seu nome de um restaurante freqüentado pelo pessoal da categoria, retomou *Viúva* 15 anos depois, lançando-a no dia 8 de julho de 1983, no Teatro Itália de São Paulo. O diretor Roberto Lage sentiu-se estimulado pela "chance de continuar uma experiência, a de transpor a estética das histórias em quadrinhos para a linguagem teatral"[15].

De minha crítica ao espetáculo, publicada no *Jornal da Tarde* do dia 15, extraio os seguintes trechos:

> O texto conserva um frescor de comicidade que a direção de Roberto Lage não desperdiça. O público ri continuamente das réplicas divertidas, alimentadas pelo humor não convencional do dramaturgo. O médico justifica a menina não abrir a boca: "Uma boca aberta é meio ginecológica"... Através do riso, Nelson desmonta a nossa postiça sisudez.

---

[15] *Jornal da Tarde* de 8 de julho de 1983, p. 20.

> O espetáculo adota a linha satírica, sublinhando os gestos largos, os exageros propositais, o desmascaramento das marcações. Às vezes, teme-se que a obviedade de certos signos sexuais banalize, pela ênfase pleonástica, sugestões íntimas da peça. Vai tudo à conta da proximidade entre a "farsa irresponsável" e a revista. O tropicalismo fez escola, depois de *O Rei da Vela*, e não há como esconder algumas fixações brasileiras...
>
> O elenco entendeu muito bem o espírito de *Viúva* e o exprime abertamente. As oportunidades dos papéis e o rendimento dos desempenhos são semelhantes. O Dr. J.B., diretor do jornal, reclamaria, por certo, um intérprete mais rodriguiano, no gênero de Fregolente, mas o bom ator Mauro de Almeida dá o seu recado. Madame Cri-Cri, a ex-cocote, sugeriria uma mulher mais velha, mas a jovem e vampiresca Suzana Lakatos constrói a personagem de forma coerente e válida. Marialisa Lins é uma viúva sedutora. Aiman Hammound (o redator-chefe Pardal), Amaury Álvares (Diabo da Fonseca), Paulo Ivo (Dr. Lupicínio) e Irineu Pinheiro (Dr. Lambreta) valorizam suas aparições. Luiz Guilherme dá relevo à presença de Dorothy Dalton. Pertence ao clima da peça transformar o Dr. Sanatório Botelho na interpretação masculinizada de De Lurdes Moraes e não destoa fundir as tias Assembléia e Solteirona na figura única de Amair Campos.
>
> O verde e o amarelo das linhas quebradas do cenário de Cecília Cerroti e Cláudia Johnsen, pelo gigantismo dos praticáveis, se impõem em demasia aos atores, apesar da quase nudez dos acessórios, sendo boa a solução do pedaço da parede convertido em cama. Já nos figurinos elas conseguem uma estilização sempre eficiente.

Na *Folha de S.Paulo* do mesmo dia 15 de julho, Jefferson del Rios, sob o título "Uma montagem irresponsável", fez uma crítica dura do texto e do espetáculo. Considerou *Viúva* "um esboço medíocre do verdadeiro Nelson Rodrigues", continuando:

> Basta um punhado de intérpretes, talvez até bem-intencionados mas sem direção forte, enfrentar este pastiche teatral sem empenho em compreender o verdadeiro universo do escritor e temos hora e meia de teatrinho vale-tudo. O espetáculo de Roberto Lage vale-se de um truque óbvio que é o abuso do estereótipo, o aprofundamento do grotesco, principalmente nas insinuações de ordem sexual. Uma apelação contínua e melancólica. Os intérpretes — dentre eles alguns profissionais eficientes — atuam de forma exterior, compondo tipos como em quadros humorísticos de televisão. Tudo fácil, superficial e sem a mínima afinidade com o autor. O discurso, a careta e o arroubo exterior predominam a cada cena. Ninguém acredita em nada e Nelson Rodrigues tem, mesmo em textos menores, força suficiente para derrubar quem não leva a sério (ou não sabe criticá-lo talentosamente, o que Arnaldo Jabor faz no cinema). Ok, Nelson, você venceu. Chega de irresponsabilidade.

Foi positiva a crítica de Clóvis Garcia, em *O Estado de S.Paulo* de 20 de agosto, sob o título "Um jogo cênico que faz pensar". Depois de afirmar que a presença da dramaturgia de Nelson Rodrigues "em nossos palcos, encenada por profissional, amadores, grupos experimentais, é a melhor prova de que sua obra corresponde a uma expressão da nossa realidade, além de, pela sua variedade, atender a todas as tendências", e que, "apesar dos 25 anos decorridos, (essa farsa) continua de grande atualidade, ele escreveu:

> Roberto Lage não somente aproveitou ao máximo o sentido farsesco do texto, mas lhe deu uma forma de musical. Intuição acertada, já que nos faz pensar que Nelson Rodrigues, com seu deboche cômico, encobrindo a crítica aos nossos costumes, poderia bem ter escrito uma genial revista se o gênero já não estivesse em decadência. Com um prólogo característico, com todo o elenco cantando e dançando músicas carnavalescas da época, o clima de revista musical se estabelece e a completa liberdade do texto, de padrões ou convenções teatrais e sociais, permite um jogo cênico divertido, mas que faz pensar. Sabiamente, Roberto Lage respei-

No primeiro plano, Líbero Rípoli Filho, intérprete e diretor de *Viúva, Porém Honesta*, levada no Teatro de Arte do TBC de São Paulo, em 1968 (Foto Fredi Kleemann).

Clarisse Derzié e Cláudio Gaya em *Viúva, Porém Honesta*, montagem de Eduardo Tolentino de Araújo (Foto Lau Polinesio/Visual).

> tou a peça, com seus diálogos e frases caracteristicamente rodriguianas, acrescentando somente o prólogo e reduzindo as duas tias a um personagem. Apenas o excesso de cacoetes eróticos, recurso um tanto cansativo desgastado pelo uso, é um pequeno senão que se perde no brilhantismo e na garra de todo o elenco, desincumbindo-se, sem destaques individuais, porque todos estão ótimos, de nos dar uma farsa das mais farsescas que temos visto ultimamente.

No dia 14 de julho, menos de uma semana depois da apresentação paulista, o Grupo TAPA (hoje profissional, originalmente Teatro Amador Produções Artísticas) estreou a nova montagem carioca de *Viúva, Porém Honesta*, no Teatro do SESC da Tijuca. O jovem diretor Eduardo Tolentino de Araújo confiou-me cópia do material de divulgação enviado à imprensa, onde está sintetizada sua proposta. Para ele, *Viúva* é

> um clássico. Uma das peças mais devastadoras de Nelson, "Farsa irresponsável", segundo o próprio. Com cores exemplarmente berrantes, Nelson exerce neste texto — e com absoluta *genialidade* — seu espírito demolidor contra algumas de nossas consagradas instituições. A família, o patriotismo, o jornalismo, a psicanálise, o teatro e o próprio "Universo Rodriguiano", este, uma instituição mais do que indiscutível, não escapam de suas farpas, atiradas por frases curtas que abrigam "verdades absolutas" e carregam a mais "pura teatralidade".
>
> A *Viúva...* vem se encontrar com um momento especialmente importante para o TAPA. A irreverência do Teatro de Nelson Rodrigues — sua perturbadora visão do mundo — vem se juntar a uma linguagem teatral, também marcadamente irreverente, que o TAPA vem buscando desde 1979, quando estreou seu primeiro espetáculo profissional *Apenas um Conto de Fadas*, realizado no Teatro Vanucci, ficando em cartaz durante dez meses consecutivos. Através da irreverência de Nelson Rodrigues, o TAPA encontra o melhor caminho para o seu teatro, para a maturação de uma linguagem e de um estilo de representação.

Em matéria assinada, Tolentino afirma:

> Por certo, a *Viúva* não tem a densidade trágica de algumas de suas obras, nem o acabamento literário de outras. Mas é tal o seu espírito anárquico que se poderia considerar uma de suas peças que mais rejuvenesceu. Nelson não abre mão em nenhum momento é de suas frases grandiloqüentes e de seu profundo senso de ritmo, que exigem do ator uma técnica específica. Poderia se afirmar que assim como existem atores shakespearianos, existem também os rodriguianos. Basta lembrar de Fernanda Montenegro e seu modo característico de falar que confirma a validade desta afirmativa. Não se trata apenas de uma técnica, mas do domínio de um estilo dramático. Esse aprendizado foi o que nos tomou mais tempo de ensaio.
>
> Durante seis meses, abordamos o universo do autor dos pontos de vista de humor, erotismo, e emoção. Mas isso em seu aspecto mais profundo, para evitar a chanchada, a pornografia e o melodrama.
>
> A grande dificuldade em montar Nelson é a descoberta do tom exato. Essa espécie de hiper-realismo. No limiar entre a sordidez e a moral. Nos entregamos ao trabalho com paixão total, numa linha que vai do deboche à ambigüidade.

Ao encaminhar-me a relação das músicas aproveitadas na trilha sonora do espetáculo, Tolentino acrescentou um *post-scriptum*, nos seguintes termos:

> Quanto mais fechado o luto, mais grotesca será a imagem da viúva que sai do cemitério chupando chica-bom. Partindo dessa premissa, quanto mais respeitáveis forem as instituições, maior seu desmoronamento em *Viúva, Porém Honesta*. Assim, adotamos uma estética (cenários e figurinos) da sobriedade, o mesmo se aplicando à trilha sonora.

As composições são as seguintes:
a) Prólogo-velório: protofonia de *O Guarani*, de Carlos Gomes; b) fim do primeiro ato: valsa italiana de autor desconhecido; c) 1º quadro do 2º ato (consultório): ária da "Vendetta" do *Rigoletto*, de Verdi, cantada por Tito Gobbi e Maria Callas; d) 2º quadro — desfile de Dorothy Dalton: *Moonlight Serenade*, de Gleen Miller; e) "Vão se enchapelando": *Marcha Nupcial*, de Mendelsohn; f) "Façam a Marcha Nupcial com a boca": *Marcha Nupcial de Lohengrin*, de Wagner; g) música das tias: *Ah! Sweet Mistery of Life*, de Vítor Herbert, em versão de Alberto Ribeiro; h) despedida de Dorothy Dalton: *Valsa do Adeus*, de Chopin; i) Diabo: "Declaro-vos amantes até segunda ordem": *Ave Maria*, de Bach/Gounod; j) banho de galochas: *Le Lac de Côme*, de Henri Van Gäel; k) aparição de Dorothy Dalton: música incidental de Nelson Melim; e l) apoteose: *Marchinha do Diabo*.

O *Jornal do Brasil* de 19 de julho estampa a crítica de Macksen Luiz, sob o título "O despudor inteligente de ser ridículo", da qual extraio os seguintes tópicos:

> Eduardo Tolentino de Araújo percebeu, ao escolhê-lo (o texto), que dispunha de um rico material para construir um espetáculo vivo, agitado, comunicativo e até brilhante. Sua direção é profundamente inspirada nesta salutar raiva que *Viúva, Porém Honesta* traz em seu bojo. Demolidor com inteligência, anárquico com intenção, brincalhão com humor, texto e direção caminham numa sintonia impecável. Na visão de Tolentino, a peça de Nelson é exatamente "uma farsa irresponsável", como o próprio autor a definiu. Sua linha de trabalho não tem vergonha de usar o ridículo, o grotesco, a caricatura. Afinal, assim se mostra a pequena humanidade rodriguiana. Por trás de cada frase e atitude há um tom de chanchada, de grandiloqüência da ópera, do pastelão que ele soube reaproveitar na sua montagem.(...)
>
> Nesta farsa rasgada, Tolentino usou um desenho quase coreográfico para o espetáculo. Os movimentos e o desenho em cena são estudados e depurados como se fossem projetados numa prancheta de arquiteto. As cenas se compõem com um rigor de traço. Neste arcabouço, Tolentino se permite jogar os atores nas composições mais desabridamente debochadas, com um gestual amplo, vozes altas, gritadas e cantorias. Essa estrutura quase gráfica do espetáculo segura muito bem a ênfase no ridículo a que intencionalmente a direção conduz a representação. Cheia de referências e de brincadeiras (o quadro vivo no cenário, a criação do duplo das solteironas, a cena muito bem encaixada da ópera, o delírio da visita de Ivonete ao consultório médico, o banho de galocha e o quadro final), sua direção demonstra uma profunda integração com a irreverência do texto.

Para Macksen, entretanto, os atores "não conseguiram realizar plenamente o desenho do espetáculo".

Flávio Marinho, em *O Globo* de 20 de julho, sob o título "Uma farsa brincalhona e irreverente", assim comenta a montagem:

> Ao contrário das mais recentes produções em torno de textos de Nelson, a direção de Eduardo Tolentino de Araújo não trata o material escrito com a reverência de um clássico. E talvez aí resida o maior mérito do diretor. Pois, em vez de criar um espetáculo sisudo e pesado, Tolentino explorou o humor do texto, levando sua "irresponsabilidade" às últimas conseqüências e transformando a farsa numa grande farra brincalhona e animada. Ou seja, não leva a sério a peça (como ela própria não se leva), nem procura implicações poéticas ou trágicas inexistentes. Assim, ao não tratar o texto com respeito, Eduardo acabou, ironicamente, respeitando-o, sendo-lhe fiel e valorizando-o. E em que pesem certas soluções cênicas escolares e alguns achados (ainda que isoladamente bons) superimpostos (como a dublagem da ária de *Rigoletto*), existe tamanha falta de pudor no mergulho

de uma proposta de patuscada que fica difícil para o espectador resistir a um apelo tão comunicativamente debochado e intencionalmente chanchado. A ponto de, partindo das situações absurdas do texto, o espetáculo alçar vôos enlouquecidos, que só não vão mais alto porque os cenários de Ricardo Ferreira e os figurinos de Lola Tolentino não têm o mesmo pique — são, até certo ponto, bem comportados.

Elogiosa, de todos os pontos de vista, é a crítica de Tânia Brandão, na *Última Hora* de 22 de julho, sob o sugestivo título "Pecando com papai". O comentário menciona que "A ação abre com discreto velório, citando com requintada elegância *A Falecida* de Paulo Afonso de Lima, e *Toda Nudez Será Castigada* (Antunes-Macunaíma)".

Afirma Tânia Brandão:

> O diretor acertou na direção, o grupo compreendeu profundamente o texto, o elenco é engajadíssimo. Eduardo Tolentino soltou as feras, explorando com sucesso o melhor de cada um. O trabalho com Ricardo Ferreira, que assina os cenários, está mais do que perfeito. Assim como a afinação com Nelson Melim e Lola Tolentino, música e figurinos. A cena é limpa, tem a assepsia do deboche, é ironicamente rodriguiana, dos urdimentos aos detalhes dos figurinos e maquilagem. O que se fez foi dar vida ao texto, num realismo miúdo ocacional e debochado, feito de saques requintados.

Em outro trecho, a crítica observa:

> É excelente a ironia com os telões de *Quem Tem Medo de Itália Fausta*, bela montagem paulista que passou por aqui em tempos recentes, é excelente a citação sincopada da composição infantil dos gestos de *Aurora da Minha Vida* (de Naum Alves de Souza, cartaz do Teatro de Arena carioca). É excelente a ironia com a própria possibilidade de uma estética do deboche, esta mesma que vem atraindo muitos artistas desde o *Tropicalismo-Oficina-Oiticica*. Jamais a cena parte para o escracho. O tempo todo é de indecência elegante, aquela que Deus perdoa ou não tem jeito.

Assisti à sessão do dia 31 de julho, ficando vivamente impressionado. Se a farsa rejuvenesceu, a encenação tem uma juventude esfusiante. Não é comum ver-se espetáculo tão divertido, brincalhão, malicioso, fazendo tábua rasa de todas as convenções sem sentido. Num ritmo frenético, sucedem-se os diálogos e as mudanças de cena, e o espectador é levado de roldão, até o desfecho surpreendente.

O acerto primeiro está na direção de Eduardo Tolentino, lúcida e inteligente, tirando partido de qualquer pretexto. O encenador bombardeia a platéia com imagens inesperadas, desde o beijo na boca de Pardal e Dorothy Dalton, ou de Ivonete (a viúva) e seu pai, Dr. J.B. Mas o resultado não seria, sem dúvida, tão positivo, se não encarnasse Ivonete a atriz Clarisse Derzié, revelação admirável. Muito jovem, aparentando os 15 anos da personagem, ela colore o desempenho com um dinamismo, um imprevisto nervoso, precisão e riqueza de pormenores que magnetizam a platéia.

O relevo atribuído a Clarisse Derzié vem da excepcionalidade de sua atuação, antológica na galeria das criações rodriguianas. O que não tira o mérito de todo o elenco, em que André Valli assume a exuberância do Dr. J.B., diretor do jornal *A Marreta*; Cláudio Gaya é um Diabo da Fonseca cerebral e calmo; Emília Rey uma Madame Cri-Cri sensual; Ernani Morais o redator-chefe maquiavélico e submisso; Marcelo Escorel um Dorothy Dalton sem estereótipo; e Celso Lemos (Dr. Lambreta), Denise Weinberg (Tia Assembléia), Renato Castelo (Otorrino), Renato Icarahy (Psicanalista) e Teresa Frota (Tia Solteirona) intérpretes convincentes. No espírito do dramaturgo, o encenador confiou a Sandra Butterfly e Susanna Krüger o papel de coro, acrescentado à peça.

Os cenários flexíveis de Ricardo Ferreira, criando continuamente novos ambientes e transformando uma cama em caixão, ajudam a criar a atmosfera de *Viúva*, junto com a feliz indumentária de Lola Tolentino. E a direção musical de Nelson Melin compõe, com muita propriedade, a trilha sonora.

OS SETE GATINHOS

O diretor alemão Willy Keller, que havia assinado a montagem original de *Viúva, Porém Honesta*, encenou também *Os Sete Gatinhos*, que Milton Rodrigues, irmão do dramaturgo, produziu no Teatro Carlos Gomes do Rio, em 17 de outubro de 1958. A "divina comédia" teve o seguinte elenco: Jece Valadão, "Seu" Noronha; Sandra Menezes, Aurora; Maria Amélia, Silene; Edison Silva, Dr. Bordalo; Joãozinho, Débora; Iracema Machado Lopes, D. Aracy; Cordeli, Arlete; Iolanda Cardoso, Hilda; Sandoval Mota, Dr. Portela; Francisco Sacardi, "Seu" Saul; e Eugênio Carlos, Bibelot. Cenários de Bianco.

No Teatro Miguel Lemos do Rio, o Teatro Popular da Guanabara realizou nova montagem, estreada em 14 de abril de 1967, sob a direção de Álvaro Guimarães e com cenários e figurinos de Roberto Franco. A produção de Victor Konder Reis tinha, no conjunto, um elenco de maior peso: Thelma Reston, Aurora; Érico de Freitas, Bibelot; Carmen Palhares, D. Aracy; Tânia Scher, Débora; Fregolente, "Seu" Noronha; Diana Antonaz, Arlete; Jofre Soares, "Seu" Saul; Hélio Ary, Dr. Portela; Djenane Machado, Silene; e Jorge Cherques, Dr. Bordalo.

Van Jafa, no comentário do *Correio da Manhã* de 23 de abril, escreveu que o encenador "praticou breves cortes, eliminou episódios como o de Lana Turner, transferiu a época de 58 para 67, o que levou também a eliminar o Kaiser da história de guerra do 'seu' Saul (certamente ele ganhou sua importância com Hitler) e assim por diante, indo até mesmo à correção monetária do texto. Todos esses aspectos, legítimos e louváveis, sem prejuízo do texto, e alguns acréscimos felizes, como a morte de Bibelot ao som do prefixo da Voz do Brasil que compõe uma atitude eminentemente nelsonrodriguiana". Finalizou o crítico:

> No resultado *Os Sete Gatinhos* é a melhor realização de Álvaro Guimarães até aqui. E mesmo que discutível em certos aspectos, o saldo é positivo.

Sob o título *A Última Virgem*, Jô Soares dirigiu *Os Sete Gatinhos* no Teatro Ruth Escobar de São Paulo, em espetáculo que estreou no dia 30 de dezembro de 1968. No elenco achavam-se: Ruthinéa de Moraes, Aurora; Aldo César, Bibelot; Rachel Martins, Gorda; Clarita de Moura, Débora; Jofre Soares, Noronha; Yolanda Cardoso, Arlete; Dirce Migliaccio, Hilda; Ana Maria Magalhães, Silene; Enzo Carnotti, Saul; Fernando Benincasa, Dr. Portela; e Germano Filho, Dr. Bordalo. Cenário de Wladimir Pereira Cardoso.

No dia da estréia, *O Estado de S. Paulo* publicou uma entrevista do dramaturgo, vinda da sucursal do Rio. Além de examinar a peça, afirmando que "faço dela, como autor, meu salto mortal dramático", ele diz que a história de suas relações com a platéia paulista é cheia de equívocos:

> O primeiro equívoco começa com a direção. Para desgraça minha e lamentável coincidência, as minhas peças caíram em mãos de diretores inteligentes. Aprendi a ter medo dos grandes diretores. Eles são de uma imodéstia tal que já seria ir-

responsável num Miguelângelo, num Leonardo, num Goethe. Metem cacos em qualquer Shakespeare e reescrevem qualquer Sófocles. O José Celso, por exemplo, provoca em mim um verdadeiro temor físico. Como é inteligente, como é novo, como é original. *A Última Virgem* será dirigida também por um diretor inteligente. Vem daí toda a minha amarga perplexidade. Teria preferido um diretor de profunda imbecilidade ao talento de Jô Soares, que me esmaga, tanto ou mais que o seu peso material.

De férias, não fiz a crítica para o *Jornal da Tarde*. Marco Antônio de Menezes, que me substituiu, não se mostrou entusiasmado. No dia 16 de janeiro de 1969, escreveu:

> Jô Soares dirigiu a peça com o mau cenário de Wladimir Pereira Cardoso, procurando tirar o máximo de um elenco escolhido na base do tipo físico e do tipo de interpretação. Poucos atores conseguem fugir do que já faziam antes. As melhores presenças em cena são de Jofre Soares, Raquel Martins e Dirce Migliaccio. Os outros atores estão quase sempre a um passo da caricatura. Ruthinéa de Moraes consegue, entretanto, alguns bons momentos, quando se esquece de sua ótima Neusa Sueli em *Navalha na Carne*. Poderíamos ter visto uma tragédia brasileira. Mas *A Última Virgem* consegue apenas esboçar-se, ser a promessa de uma grande peça.

Naqueles meses conturbados, em que Nelson tinha contra si a quase totalidade dos intelectuais brasileiros, por causa de suas posições políticas, empenhei-me em redigir um longo comentário sobre o texto, para o Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, desejoso de testemunhar que o apreço artístico e a amizade não podem ser abalados pelas divergências ideológicas[16].

Quanto à montagem, que vi cerca de um mês depois da estréia, me pareceu boa, ou porque se depurou nesse tempo, ou porque me interessei pelas propostas do encenador. O espetáculo estava profundamente fincado na realidade carioca, sem mostrar-se circunstancial. A direção imprimiu ao papel de Bibelot discutível linha de exagero e era muito frágil o desempenho do intérprete do Dr. Portela (Fernando Benincasa). O conjunto, porém, comunicava-se à platéia. Transmiti a Nelson minha impressão favorável e ele se sentiu motivado para vir a São Paulo. Mas acabou não realizando a viagem.

BOCA DE OURO

Pelas ligações com o dramaturgo, Ziembinski deve ter obtido *Boca de Ouro*, peça escrita em 1959, para estreá-la em 13 de outubro de 1960, no Teatro Federação (mais tarde Teatro Cacilda Becker), no desempenho da Companhia Brasileira de Comédia, de Dália Palma e Rubens de Falco. Concluída a costumeira luta contra a Censura, que havia interditado a obra, Ziembinski pôde interpretar o papel-título, além de dirigir o espetáculo.

E foi o desempenho do encenador a causa, certamente, do malogro da montagem. Boca de Ouro liga-se à mitologia suburbana carioca e um locutor o chama de "Al Capone, o Drácula de Madureira". Seu comportamento não se separa de uma certa visão sociológica do Rio. Por mais que Ziembinski compreendesse a personagem, racionalmente, seu sota-

---

[16] Esse comentário foi publicado no dia 15 de fevereiro de 1969, p. 6.

Dália Palma e Ziembinski em *Boca de Ouro*, que a Companhia Brasileira de Comédia apresentou, em 1960, no Teatro Federação de São Paulo (Foto Júlio Agostinelli/Arquivo Multimeios do CCSP).

Boca de Ouro (Milton Morais) ameaça Leleco (Ivan Cândido) sob as vistas de Celeste (Beatriz Veiga).

Gilson Barbosa, Raul Cortez, Floramy Pinheiro e Ronaldo Daniel (hoje o diretor Ron Daniels, da *Royal Shakespeare Company* inglesa), numa cena de *Boca de Ouro*, na montagem de Ziembinski (Foto Júlio Agostinelli/Arquivo Multimeios do CCSP).

que polonês ficava deslocado. Não estou querendo reduzir a peça a uma paisagem demasiado nativa. A verdade é que seu possível alcance universal vem desse enraizamento na Zona Norte.

Décio de Almeida Prado faz restrições a *Boca de Ouro*, por reproduzir o processo narrativo do filme *Rashomon*, de Akira Kurosawa. Se discuto essa premissa, a partir de outros valores, considero muito justas suas colocações sobre a montagem:

> O espetáculo da Companhia Brasileira de Comédia não consegue ser tão carioca quanto o texto. Ziembinski viveu longos anos no Rio, sabe perfeitamente como interpretar o papel. Mas este conhecimento intelectual, baseado na observação, não supre certa vivência que dificilmente se adquire a não ser na infância. Nelson Rodrigues descreve Boca de Ouro como um 'Rasputin suburbano'. O Rasputin, o lado maligno, fantástico, vulgarmente sensual, está sugerido com exatidão por Ziembinski. Mas falta-lhe o contrapeso, a graça suburbana autêntica, a pseudobonacheirice do malandro nacional, do herói de Madureira[17].

A distribuição dos papéis completava-se assim: Redator, Miguel Carrano; Repórter, Ronaldo Daniel; Fotógrafo, Gilson Barbosa; Agenor, Raul Cortez; Guigui, Florami Pinheiro; Celeste, Dália Palma; Leleco, Rubens de Falco; Grã-fina, Célia Helena; 2.ª Grã-fina, Flora Basaglia; 3.ª Grã-fina, Margarida Cardoso; Maria Luíza, Célia Helena; Preto, José Francisco; e Locutor, César Brasil. Cenários de Gianni Ratto e figurinos de Tullio Costa, atestando o cuidado da produção.

Analisados os desempenhos, Décio sintetizava:

> Se o espetáculo não convence por completo, entretanto, culpa não cabe ao elenco, todo ele em nível satisfatório, em grande progresso em referência aos espetáculos anteriores da companhia, mas ao desenho geral da encenação de Ziembinski, que nunca soube encontrar o termo ideal entre a farsa e a tragédia, entre a naturalidade e a estilização, entre o mito e a realidade suburbana carioca[18].

Boca de Ouro encontrou em Milton Moraes o intérprete natural, pela facilidade de encarnar o bicheiro cafajeste da Zona Norte. Ele protagonizou o espetáculo do Teatro Nacional de Comédia (do Serviço Nacional de Teatro), a partir de 20 de janeiro de 1961. Sob a direção de José Renato e com cenários e figurinos de Anísio Medeiros, a distribuição compreendia ainda: Dentista, Rodolfo Arena; Secretário, Ferreira Maya; Caveirinha, Magalhães Graça; Repórter, Joel Barcelos; Fotógrafo, Josef Guerreiro; Dona Guigui, Vanda Lacerda; Agenor, Oswaldo Louzada; Leleco, Ivan Cândido; Celeste, Beatriz Veiga; Beto, José Damasceno; 1.ª Grã-fina, Elizabeth Gallotti; 2.ª Grã-fina, Lícia Magna; 3.ª Grã-fina, Shulamith Yaari; Maria Luíza, Tereza Rachel; Locutor, Hugo Carvana; e ainda, em cena, figurantes de ambos os sexos. Quando o grupo oficial viajou ao Nordeste e ao Norte do País, *Boca de Ouro* obteve o maior êxito do repertório.

Na montagem de Emílio Di Biasi, que estreou no dia 24 de janeiro de 1974, para uma temporada às sextas e aos sábados, à meia noite, no Teatro 13 de Maio, as personagens que vivem o presente eram encarnadas pelos mesmos atores. Mas, na reconstituição do passado, as personagens tinham, nos três atos, intérpretes diferentes, porque as flutuações da me-

---

[17] *Teatro em Progresso,* obra citada, p. 181.
[18] *Teatro em Progresso,* obra citada, p. 182.

memória criam figuras completamente diversas, de acordo com o estado emocional da narradora, D. Guigui.

O elenco era o do Grupo 13, assim chamado porque se constituía de 13 intérpretes, mais ou menos ligados ao Teatro 13 de Maio. Quase todos formados, no ano anterior, pela Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo, além de uns poucos, que ainda não haviam concluído o curso. Na própria EAD, a maioria participara da encenação da peça, bem recebida até numa excursão a Salvador.

Os papéis estavam assim distribuídos: Boca de Ouro, Ademilton José, Armando Azzari e Walquíria Lobo; Celeste, Christina Rodriguez e Maria Elisa; D. Guigui, Wilma Desouza; Agenor, Armando Dias; Repórter Caveirinha, Márcio Di Luca; Fotógrafo, Marcello Peixoto; Leleco, Paulo Betti e Paulo Yutaka; e Maria Luíza, Vera Lúcia Rodrigues. Cenário e figurinos de Zé de Almeida e sonoplastia de Tunika.

Emílio procurou, em seu espetáculo, a universalidade dos dramas, o significado de Boca de Ouro como um mito. Por isso, resolveu reunir as personagens num mesmo local. Essas criaturas da Zona Norte carioca só freqüentam campos de futebol, cinema ou salão de baile. Emílio preferiu juntá-las no salão de baile — uma gafieira —, ainda mais quando se conta que Boca de Ouro teria nascido numa casa do gênero.

A solução, além de romper a tradicional fronteira entre palco e platéia, procurava introduzir o público no interior do espetáculo. Em lugar das poltronas, havia cadeiras em mesas de gafieira, e os espectadores podiam pedir bebidas e comida ligeira. E até dançar, antes do início da ação ou nos intervalos. As gafieiras normalmente têm palcos para *shows* e as personagens de *Boca de Ouro*, fazendo teatro dentro do teatro, partiam do pequeno palco e se espalhavam pela pista de dança.

Segundo Emílio, uma das idéias de seu espetáculo era mostrar que qualquer pessoa do público podia ser o Boca de Ouro, D. Guigui, Leleco ou Celeste. Se muitos diretores fazem uma leitura crítica da obra de Nelson Rodrigues, porque ele estaria à beira do dramalhão, Emílio buscou aquele limite onde se encontra o trágico. Houve o propósito de total fidelidade ao espírito do dramaturgo.

Em meu comentário de 2 de fevereiro de 1974, no *Jornal da Tarde*, escrevi que "Emílio Di Biasi teve um achado ao ambientar a peça numa gafieira. Se, nos exames públicos da Escola, era possível tomar o revezamento dos atores, nos papéis evocados pela memória, como uma solução para que os alunos recebessem oportunidades iguais, no atual espetáculo fica patente a escolha do encenador: cada Boca de Ouro, cada Leleco e cada Celeste pintados por D. Guigui são criaturas extremamente diversas, segundo as flutuações de seus sentimentos, e assim justificam-se os vários intérpretes. Todo o mundo pode ser Boca de Ouro, como Boca de Ouro pode ser ninguém — isto é, o cadáver do lendário bicheiro nem dentadura tinha". Em abono da escolha do diretor, aliás, a rubrica inicial da peça diz:

> Boca de Ouro, banqueiro de bicho, em Madureira, é relativamente moço e transmite uma sensação de plenitude vital. Homem astuto, sensual e cruel. Mas como é uma figura que vai aos poucos entrando para a mitologia suburbana, pode ser encarnado por dois ou três intérpretes, como se tivesse muitas caras e muitas almas. Por outras palavras: diferentes tipos para diferentes comportamentos do mesmo personagem.

Nelson, que havia vindo a São Paulo para assistir ao ensaio de *Bonitinha, mas Ordinária* dedicado à Censura, compareceu comigo à estréia de *Boca de Ouro*. Do Teatro 13 de Maio, telefonaram-nos para o Teatro Paiol, dizendo que estavam apenas à nossa espera para abrir as portas e começar a sessão. O clima ali era completamente diverso: ambiente festivo, com músicas "cafonas" e um à-vontade oposto ao ambiente austero de *Bonitinha*. O dramaturgo, que adorou a montagem de Antunes Filho, surpreso de que ela fosse tão boa, evidentemente não poderia ter a mesma admiração pelo elenco recém-saído da Escola de Arte Dramática. Os dois acontecimentos, que o reconciliaram com São Paulo, resultaram para ele em noite gloriosa.

O BEIJO NO ASFALTO

Fui ao Rio, em julho de 1961, para assistir a *O Beijo no Asfalto*, no Teatro Ginástico. O espetáculo havia estreado no dia 7, no desempenho do Teatro dos Sete, então o elenco de maior prestígio no meio carioca. Não reservei ingresso com antecedência e, pelo êxito incomparável do início da temporada, que batia recordes de bilheteria, sentei numa poltrona da última fila, na platéia. O lugar me permitiu observar a reação do público. A violência da peça mantinha os espectadores em silêncio tenso. Já no terceiro ato, quando Selminha gritava a virilidade de Arandir ("Eu conheço muitos que é uma vez por semana, duas e, até, 15 em 15 dias. Mas meu marido é todo dia! todo o dia! todo dia!"), alguns casais se retiravam da sala. O tema provocava incontornável incômodo.

Sob a direção de Fernando Torres e com cenários de Gianni Ratto, o elenco era de primeira ordem, nos principais papéis: Fernanda Montenegro, a cujo pedido Nelson escreveu *O Beijo*, Selminha; Oswaldo Loureiro, Arandir; Renato Consorte, o investigador Aruba; Sérgio Britto, o repórter Amado Ribeiro; Ítalo Rossi, o delegado Cunha; Mário Lago, Aprígio; Suely Franco, Dália; Labanca, comissário Barros; Zilka Salaberry, D. Matilde; Francisco Cuoco, Werneck; Ivan Ribeiro, Pimentel; Suzy Arruda, D. Judith; Carminha Brandão, A viúva; Marilene de Carvalho, Uma prostituta; e Henrique Fernandes, O vizinho.

Não guardei apontamentos sobre a encenação, o que me permitiria descrevê-la hoje. A memória reteve a imagem de um espetáculo vigoroso, sólido, extremamente fiel às sugestões do texto. Seu forte era a qualidade do desempenho, em que avultava a figura de Fernanda, emprestando energia selvagem ao protesto de Selminha. O diretor não contornou a impressão melodramática do desfecho, em que o sogro confessa amor ao genro e atira nele. Formado na escola do estrito respeito à palavra do dramaturgo, Fernando, como de resto em suas outras montagens, não primava pela inventividade. Nelson e elenco enfrentavam o público, apoiados apenas na ordenação do encenador.

Em São Paulo, *O Beijo* só veio a ser apresentado em janeiro de 1970, no Teatro Oficina, sob a direção de Antônio Pedro e com cenários e figurinos de Joel de Carvalho. Alguns atores faziam mais de um papel, observando-se a seguinte distribuição: Arandir, Ivan Setta; Delegado Cunha, Flávio São-Tiago; Amado Ribeiro, José de Freitas; Detetive Aruba, Walter Marins; Aprígio, pai de Selminha, Abrahão Farc; Selminha, esposa de Arandir, Cláudia Mello; Dália, irmã de Selminha, Tessy Callado;

Comissário Barros, Renato Dobal; Fotógrafo, Pedro Paulo Rangel; Jornaleiros, Renato Dobal e Pedro Paulo Rangel; Pimentel, colega de Arandir no escritório, Renato Dobal; D. Judite, datilógrafa, Margot Baird; Viúva do atropelado, Margot Baird; e Vizinho da viúva do atropelado, Renato Dobal.

Como meu comentário do *Jornal da Tarde* de 27 de janeiro de 1970 discute sobretudo a montagem, tomo a liberdade de transcrevê-lo:

> No final de *Beijo no Asfalto* (...), procurei organizar o que me pareceram as idéias do encenador Antônio Pedro, e não encontrei nelas uma coerência. Que ele intuiu o que há de atual e violento na peça de Nelson Rodrigues não se pode duvidar, já que o espetáculo leva à exacerbação a tortura gratuita do protagonista. Lamento apenas que a montagem tenha diluído em tentativas de invenções discutíveis a cristalina carga dramática do texto, e que nem são invenções, porque não passam de retalhos de metáforas identificáveis em *O Rei da Vela, Roda Viva, Galileu Galilei, Na Selva das Cidades* e *Cemitério de Automóveis.*
>
> Se Antônio Pedro confessa ser "gamado" na peça, premissa para que a dirigisse, por que perdeu grande parte do tempo em criticá-la? A suposta visão crítica, ao invés de ressaltar os valores da obra e comunicar uma idéia maior ao público, tenta inutilmente amesquinhar o diálogo, que sai vitorioso desse combate absurdo. Quando a situação não permite brincadeira e Antônio Pedro a enfrenta a sério, ganham os dois, com resultado teatral admirável. É o caso da cena entre Arandir e Selminha, no final do segundo ato, ou entre as irmãs, no terceiro ato. Esses momentos bastam para provar que o diretor poderia ter realizado um excelente espetáculo e só não o fez por ter cedido à facilidade de uma "onda" que não se justifica mais e só poderá incompatibilizar os espectadores com o teatro.
>
> Veja-se o problema de Selminha. Seu patético está em que é uma suburbana simples, apaixonada pelo marido e sem a menor dúvida a respeito de sua virilidade. Entretanto, a degradação da engrenagem social é tão avassaladora que destrói a pureza de Selminha e corrompe o seu sentimento. Essa empostação natural do conflito sublinharia a trajetória solitária a que é condenado Arandir, cujo único 'pecado' foi o de ter atendido ao agonizante, que lhe pediu um beijo na boca, na hora de morrer (Arandir acaba descobrindo que esse foi o ato verdadeiramente puro, superior, de sua existência, resgatando-a a seus próprios olhos). Com a linha caricatural impressa pelo encenador a Selminha, sua natureza já se superficializa desde o início e tira o impacto da solidão progressiva de Arandir. Esse erro de perspectiva não impede que Cláudia Mello realize um ótimo desempenho, de uma firmeza e um brilho surpreendentes numa atriz que acaba de receber o prêmio de "revelação" da temporada de 1969.
>
> Na linha discutível dada a todo o elenco, aliás, há rendimentos interpretativos apreciáveis. Ivan Setta faz em Arandir uma criação muito mais convincente que em *Ubu Rei*, passando do amadorismo a uma consciência profissional. José de Freitas tem momentos vigorosos de cinismo na caracterização do jornalista. Walter Marins é uma presença exata no detetive Aruba. Abrahão Farc dá colorido ao papel do sogro homossexual. Tessy Callado transmite bem o amor romântico da adolescente pelo cunhado. Renato Dobal sai-se com muita desenvoltura do *strip-tease* e do travesti. Flávio São-Tiago não acrescenta nada ao que realizou em *Na Selva das Cidades*. E Margot Baird principalmente canta com espírito. O problema, como se vê, não é dos atores, que responderam ao estímulo do encenador, mas da própria natureza do espírito despertado.
>
> Quem ganha a luta é Nelson Rodrigues. Seu teatro é o resultado da intuição extraordinária do ficcionista, que extravasa dos limites de um moralismo tacanho. *Beijo no Asfalto* se compromete, no desfecho, por um golpe melodramático de folhetim, conseqüência de um psicologismo antiquado, que nada tem a ver com a ampla estrutura social levantada no correr dos três atos. O que importa na peça

O diretor Fernando Torres discute *O Beijo no Asfalto* com o autor e o intérprete Mário Lago (Aprígio).

Sueli Franco, Fernanda Montenegro e Oswaldo Loureiro interpretam a versão original de *O Beijo no Asfalto*, no Rio de Janeiro.

são a crueldade e a violência do diagnóstico, servido por uma linguagem poderosa, ainda não alcançada por nenhum outro dramaturgo brasileiro. O texto rompe o convencionalismo novidadeiro da encenação, para surgir com um vigor de obra escrita hoje. Por si só, ele justifica e recomenda a ida ao Oficina.

O dramaturgo veio assistir ao espetáculo e eu o acompanhei, sentando-me a seu lado na platéia. Antônio Pedro parecia encabulado com a presença dele. A primeira reação de Nelson, porém, foi melhor do que eu esperava. Imaginei que ele aguardava tanta incoerência que o simples fato de gostar de certos achados o impressionou muito. Confirmei que me pareceram boas algumas cenas, que o diretor esclareceu terem sido feitas pelos próprios intérpretes. Quem ficou encabulado, dessa vez, fui eu. Numa ceia que se seguiu, Cláudia Mello analisou com objetividade o espetáculo, acusando muitas de suas soluções de superficiais. Flávio São-Tiago alegou falta de tempo no preparo.

Anotei no dia 10 de fevereiro uma conversa com Nelson, na qual ele me disse que, refletindo melhor sobre *O Beijo*, acabou concluindo que todos os paulistas estavam loucos (lembrei-lhe que o Antônio Pedro tinha vindo do Rio...). Achava ele, agora (como eu havia argumentado, aliás), que muitas das invenções do espetáculo eram gratuitas. Eu lhe transmiti, na conversa, que a cena final do sogro atirando em Arandir, sob os olhos de todos, me parecia de um absurdo incompreensível, porque, para ter eficácia, ela exigiria o segredo, a total intimidade. A pressa, a irreflexão, o irracionalismo invadiam tudo.

Retornando a São Paulo nos primeiros dias de março, para gravar o programa "Eles & Elas", no Canal 4, a convite de Marilda Pedroso (a transmissão ocorreu no dia 12), Nelson tratou de novo da montagem de *Beijo*:

> O teatro paulista está numa fase altamente patética. Dizem que os diretores acabaram e são mais diretores do que nunca. José Celso vai à Europa e o teatro brasileiro fica ameaçadíssimo. Por que ele não dá uma volta no Amazonas? Por que prefere Paris a Magé? Há um Zé Celso. Para que dois Zé Celso, três Zé Celso? Berreiro não é comunicação. Um bom dia do Zé Celso é um soco na cara. N'*A Selva das Cidades*, o pessoal berra, dá patadas. Antônio Pedro não tomou conhecimento do meu texto. É também um antidiretor.

Disponho ainda de algumas informações sobre a montagem de *O Beijo no Asfalto*, estreada em 13 de setembro de 1973, no Teatro da Imprensa Oficial de Belo Horizonte, sob a direção de Ronaldo Brandão e com cenário de Raul Belém Machado, figurinos de Joaquim Costa e desempenho de Maria Olívia (Selminha), Orlando Pacheco (Arandir), Newton Zimmerer (Amado Ribeiro). O autor, segundo relata o Suplemento Literário do *Minas Gerais* de 29 de setembro, comoveu-se ao fim do espetáculo, declarando:

> Vocês já estão fazendo no palco aquilo que só agora eu ia escrever: uma peça anti-Nelson Rodrigues, lírica...

E repetiu:

> Vocês fizeram uma peça muito linda, lírica. Sempre imaginei assim *O Beijo no Asfalto*...

O diretor parece ter concentrado a atenção em Arandir, "uma das poucas personagens 'limpas' de Nelson".

BONITINHA, MAS ORDINÁRIA

A peça tratava, em essência, da imolação da pureza, num mundo corrompido. *Bonitinha, Mas Ordinária*, que veio a seguir, cantava a sua redenção. Lançou-a, no dia 28 de novembro de 1962, no Teatro da *Maison de France* do Rio, o Teatro Novo, animado por Martim Gonçalves, Tereza Rachel e Moacyr Peixoto. Sob a direção de Martim Gonçalves, assim se distribuíram os papéis: Edgard, Carlos Alberto; D. Ivete, sua mãe, Dinorah Brillanti; Ritinha, Tereza Rachel; Aurora e Dinorá, suas irmãs, Maria Teresa Barroso e Lisette Fernandez; D. Berta, sua mãe, Antônia Marzullo; Alírio, namorado de Aurora, Adamastor Camará; Osíris, porteiro, Sílvio Soldi; Dr. Heitor Werneck, Fregolente; D.Lígia, sua esposa, Aurora Aboim; Dr. Peixoto, seu genro, Pedro Pimenta; Maria Cecília, sua filha, Léa Bulcão; Tereza, mulher de Peixoto, Thelma Reston; Desconhecido (leproso), José de Paula; Arturzinho, amante de Tereza, Sílvio Soldi; Coveiro do Caju, Paulo Gonçalves; Negros, J.S. Zózimo, Gerson Pereira, Hercílio Nunes e Edson Nunes de Brito; Presidente da Comissão, Paulo Gonçalves; Fontainha, Sílvio Soldi; Alfredo, Bingo e Pedrinho (grã-finos), Djalma Melin Filho, Fábio Neto e Waldir Fiori; Ana Isabel, esposa de Fontainha, Shulamith Yaari; Velha, Luíza Barreto Leite; Pau de Arara, José de Paula; Grã-finas, Regina Schneider, Clóris Cavalcanti e Célia Dourado; Juventude Transviada, Medeiros Lima e Arthur Salgado.

Guardo, dessa encenação, lembrança um tanto difusa. Martim Gonçalves não comandou o conjunto com a necessária energia. Faltava vibração ao desempenho. Tereza Rachel, sim, era uma esplêndida Ritinha, sustentada pela voz bonita e forte, de atriz talhada para as heroínas trágicas. Carlos Alberto não tinha a mesma dramaticidade. Já Fregolente, no papel do potentado financeiro, encarnava a truculência, o populismo, a esperteza de um Nero de Cecil B. de Mille. O problema, certamente, não era do elenco, mas da direção convencional, amorfa de Martim, por outro lado um dos intelectuais mais finos que o nosso palco já conheceu.

Bárbara Heliodora, no *Jornal do Brasil* de 4 de dezembro de 1962, depois de considerar *Bonitinha* um passo atrás na dramaturgia de Nelson, não é menos severa no juízo sobre a encenação:

> O espetáculo de Martim Gonçalves em vários aspectos faz por agravar ainda mais as falhas do texto. Não nos foi possível sentir qualquer definição do diretor ante o autor ou em relação ao teatro: o texto foi simplesmente apresentado de princípio ao fim, com algumas cenas mais exaltadas e outras menos, mas sem nenhum planejamento em seu total que apresentasse qualquer compreensão orgânica daquele emaranhado de acontecimentos de maior ou menor importância: nada foi sacrificado ou valorizado para a criação de uma determinada idéia ou concepção do texto como espetáculo. Por exemplo: Nelson Rodrigues usa o método característico do expressionismo, as cenas muito curtas, pulando de um lugar para outro etc., etc., e Martim Gonçalves usa outro método comum ao expressionismo, ou seja, as projeções cinematográficas. Mas acontece que via de regra essas projeções devem ser ligadas a um certo critério, geralmente o de intensificar (dramaticamente) certas ações de maior significação. (...) O resultado dessa confusão é que o filme não se integrou totalmente com a ação.

Prossegue Bárbara:

> Quanto às marcações, são de um primarismo surpreendente; e as cenas se sucedem com o mesmo *blackout* e o mesmo som de caixa de eco entre uma e outra durante o espetáculo inteiro, recurso monótono e nada imaginativo; e não há um só momento em que, como teatro, como espetáculo, *Otto Lara Resende* consiga

Miriam Mehler e Ênio Gonçalves, dirigidos por Antunes Filho, em *Bonitinha, Mas Ordinária*, que estreou em 1974 no Teatro Paiol de São Paulo.

Tereza Rachel (Ritinha) e Carlos Alberto (Edgard) na primeira montagem de *Bonitinha, Mas Ordinária* (Foto *Manchete*).

Ritinha (Miriam Mehler) abraça-se às irmãs, enquanto no primeiro plano, à direita, está Fregolente (Werneck), na montagem de Antunes Filho (Foto Derli Barroso).

> captar a imaginação do espectador. O recurso do palco nu é válido e recomendável quando se tem uma força dramática palpável para enchê-lo, quando se foge ao naturalismo pedestre com uma criação na qual os atores são capazes de dar corpo a um clima específico e reconhecível. Mas entre umas poucas atuações apreciáveis e inúmeras inqualificáveis, o máximo de equilíbrio conseguido foi de um rendimento inteiramente fora do clima da arte, àquele famoso clima de *naturalidade*.

Van Jafa, no *Correio da Manhã* de 28 de novembro de 1962, externa opinião mais favorável:

> O espetáculo feito por Martim Gonçalves do texto de Rodrigues é uma espécie de contraponto estético. Completa arestas, apara outras e sua finalidade é conseguida esplendidamente. O espetáculo funciona, atinge o público, causa impacto e a aceitação vem depois, quando o espectador em casa vai observando que cada personagem daquele faz parte do seu círculo de relações.
>
> Martim Gonçalves soube criar um equilíbrio impessoal em que se limitou ao papel de orquestrador (excepcionalmente demonstrada na interpretação dos atores) e, o que é mais importante, impregnou seu espetáculo de uma dinâmica imprescindível ao rendimento do texto de Nelson Rodrigues. Mais uma vez provou sua profunda concepção do espetáculo.
>
> Também sua cenografia, inteligentemente não realista, permitiu uma valorização dos intérpretes que deviam conter parte da atmosfera de suas cenas. (...) Bom emprego do cinema. Discutível o uso do som, como foi feito. (...) *Otto Lara Resende* ou *Bonitinha, Mas Ordinária*, de Nelson Rodrigues, feita espetáculo por Martim Gonçalves, é uma obra-prima inconclusa. Uma vez pelo menos todos aqueles personagens já estiveram ao nosso alcance ou intimidade. Nelson Rodrigues é antes de tudo o grande dramaturgo.

Já Fausto Wolff, na *Tribuna da Imprensa* de 4 de dezembro, recomenda o espetáculo aos leitores,

> pela excelente homogeneidade do elenco e pela aula de Stanislávski que Martim Gonçalves dá, durante duas horas.(...) Seu grande mérito (do encenador) foi ter encontrado uma realidade para cada personagem e obrigar os atores a vasculharem até o fundo esta realidade, fosse ela grotesca, trágica, engraçada, ridícula. (...) Fez um espetáculo que os próprios atores construíram com a realidade momentânea dos personagens. Foi mais audacioso, em seu naturalismo, no que diz respeito ao material de cena. Não vi necessidade de colocar um jipe, que mais parece um carro alegórico, em cena, quando poderia ter resolvido o problema com duas cadeiras e mímica. Talvez, com isso, Martim pretendesse colaborar com o *nonsense* aborígene do autor. (...) Acredito, porém, que dificilmente alguém poderia dirigir melhor tal texto. Martim procurou ir ao encontro de Nelson, e saiu da batalha quase sem ferimentos.

São Paulo só assistiu a *Bonitinha* em 29 de janeiro de 1974, no Teatro Paiol, em produção de Miriam Mehler e na magnífica encenação de Antunes Filho, a meu ver superada apenas, entre as que eu vi, pela de *Nelson Rodrigues O Eterno Retorno*, também de sua responsabilidade. As personagens estavam assim distribuídas: Edgard, Ênio Gonçalves; Peixoto, Nelson Caruso; Ritinha, Miriam Mehler; Dinorá, Vera Lúcia Rother; Aurora, Denise Stocklos; Nadir, Lúcia Capuani; D. Berta, Yola Maia, D. Ivete, Paula Martins; Osíris, Eleu Salvador; Leproso, Armando Azzari; Dr. Heitor Werneck, Fregolente; D. Lígia, Margarida Rey; Mordomo, Geraldo Malheiros; Maria Cecília, Sylvia Borges; Alírio, Themilton Tavares; Tereza, Clarice Abujamra; Arturzinho, Armando Azzari; Coveiro, Rubens Rollo; 1º Negro, Aldo Bueno; 2º Negro, Marcelo da Silva; 1º Rapaz da curra, Geraldo Malheiros; 2º Rapaz da curra, Augusto Geraldino; 3º Rapaz da curra, Eleu Salvador; Presidente da Comissão, Rubens Rollo; 1º Grã-fino, Armando Azzari, 2º Grã-fino, Bernardino Gazetti, 3º Grã-fino, Geraldo Malheiros; 4º Grã-fino, Rubens Rollo; 5º Grã-fino, Augusto Geraldino, 6º Grã-fino, Eleu Salvador; Ana Isabel, Clarisse Abujamra; Velha da Festa, Hilda Hasson; Pau de Arara, Rubens Rollo; 1ª Prostituta, Paula Martins; 2ª Prostituta, Hilda Hasson; e 3ª Prostituta, Clarisse Abujamra. Cenários e figurinos de Tullio Costa, músicas e direção musical de Paulo Herculano, letras de Antônio Mercado Neto e assistência de direção de Roberto Vignati.

No dia 24, Nelson chegou do Rio, e fomos assistir, à noite, ao ensaio para a Censura. Fiquei a seu lado, na tentativa de ajudá-lo a dobrar o censor, que prometeu reduzir ao menos 80% dos cortes do texto, feitos na sede de Brasília. Como não se chegou a um acordo sobre as exigências censórias, cogitou-se de realizar no dia 29, à tarde, o ensaio geral. Mas o elenco não agüentaria apresentar-se só para os censores e, à noite, estrear. Antunes convenceu a Censura a exercer-se na récita da noite, que seria chamada ensaio geral, com a presença de convidados. Quiseram impedir a entrada dos críticos, respondendo-se que seria impossível barrá-los. Assim, aconteceu mesmo a estréia, em clima apoteótico, ouvindo-se perto de duas dezenas de aplausos em cena aberta.

Na primeira parte, os censores pareciam satisfeitos e convencidos da improcedência dos cortes. Na segunda parte, vi sobretudo uma censora tomar notas, o que indicava a discordância das soluções literárias e cênicas. Depois do espetáculo, telefonamos ao Nelson, que havia retornado ao Rio, no dia seguinte ao do ensaio a que assistiu, e ele confirmou ter Rogério Nunes, chefe geral do organismo, autorizado a Censura de São Paulo a resolver o problema dos cortes. Se ela os achasse desnecessários, poderia revogá-los.

No dia 30, pela manhã, escrevi a crítica e, à parte, uma verdadeira bula sobre o moralismo do texto, com o objetivo de ajudar sua liberação. As duas matérias foram publicadas pelo *Jornal da Tarde* no dia seguinte, mas, por ironia, a Censura cortou um trecho do artigo sobre o texto, entrando em seu lugar uma receita de "Salgados", fórmula inteligente e engraçada que o vespertino encontrou para preencher os espaços proibidos.

Ainda no dia 30, às 14 horas, dirigimo-nos ao escritório da Censura, em São Paulo, Miriam Mehler, Antunes Filho, João Roberto Simões (administrador do teatro) e eu. Somente às 16 horas atendeu-nos um censor, dizendo-se meu cologa, por ser também jornalista. Ele deu a entender que nada se resolveria. Percebemos que os censores paulistas não queriam assumir a responsabilidade de revogar cortes determinados por Brasília. O veredicto, transmitido mais tarde a João Roberto Simões, era terrível: cortava-se a cena da festa, amputavam-se certas falas, só se permitindo o palavrão endereçado por Edgard ao Dr. Werneck. Antunes decidiu suspender o espetáculo daquela noite, para que Miriam e Antônio Mercado fossem a Brasília no dia seguinte.

Lá, esperava-os o deputado Ildélio Martins, casado com a bailarina e atriz Paula Martins, que participava do espetáculo. Miriam contou-me que Rogério Nunes e o parlamentar discordaram dos cortes, mas o primeiro não quis desmoralizar o órgão que dirigia. Assim, permitiu a cena da festa, exigindo apenas que não houvesse movimentos na "curra" e que algumas frases fossem abolidas, como "No Brasil, quem não é canalha na véspera, é no dia seguinte". Segundo Miriam, meu artigo, levado em xerox, havia impressionado o chefe da Censura. A récita daquela noite foi vista por 140 espectadores, enquanto haviam sido adquiridos, para o espetáculo cancelado da véspera, mais de 200 ingressos.

Para a estréia do dia 29, a primeira realizada em São Paulo com sua plena aprovação, Nelson concedeu-me uma entrevista, do seguinte teor:

> Durante o ensaio de *Bonitinha, mas Ordinária* para a Censura, senti uma emoção muito parecida com a da estréia de *Vestido de Noiva*, em 1943. *Vestido de Noiva*, na primeira versão de Ziembinski, me deu uma sensação de deslumbramento. Eu já estreara com *A Mulher sem Pecado*, mas o que me projetou realmente e me deu uma existência teatral foi minha segunda peça. Foi o meu grande sucesso. *Bonitinha*, na encenação de Antunes Filho, parece-me um acontecimento de alta significação. Estou muito curioso de saber se a crítica paulista saberá valorizá-lo, como o espetáculo merece. Nunca fui feliz em minhas apresentações em São Paulo. Cheguei a pensar em proibir outras encenações de minha obra por lá. Mas, no caso de Antunes Filho, eu tinha muita curiosidade de sentir sua força. Posso dizer que a direção de *Bonitinha* foi para mim uma experiência dramática das mais densas. Não devo ser um autor fácil, a julgar pelo insucesso de outras peças minhas em São Paulo. Antunes Filho, porém, construiu um espetáculo inesquecível. A peça tem, nessa montagem, uma fluência incomparável. Ela agarra a platéia pelos cabelos e vai numa progressão admirável. Só no último momento da representação é que se alivia a tensão do espectador. Eis o que me pergunto: que diretor será maior que Antunes Filho no Brasil?
>
> Ele não brinca de fazer teatro. Não se perde em invenções gratuitas — tudo é essencial em sua montagem. Mas o que me impressionou, como autor, não foi somente a poderosa direção, mas também a força dos intérpretes (...).
>
> Geralmente, quando se usa música em nossos textos dramáticos, o resultado é quase sempre de uma escandalosa inadequação. Mas no caso de *Bonitinha*, a música de Paulo Herculano se incorpora ao espetáculo com impressionante propriedade. As letras de Antônio Mercado Neto são bem feitas, espirituosas, e se ajustam maravilhosamente à peça (...).

Na página inteira do *Jornal da Tarde* do dia 29, publiquei também as declarações de Antunes Filho, que disse seguir a montagem de *Bonitinha* a linha que vinha procurando nos últimos espetáculos: a crença de que a realidade pode ser modificada e de que o homem pode transformar a História. Assim foi o final otimista que deu a *Check-up*, de Paulo Pontes, e "o que não foi entendido em *Bodas de Sangue*, de Garcia Lorca".

Afirmou Antunes:

> Tenho uma proposta de otimismo perante a cultura brasileira. Creio que podemos sair da "fossa" e, com solidez de pensamento, superar as dificuldades que estamos enfrentando. Nelson Rodrigues não é só um dos maiores autores brasileiros: se *Bonitinha* não é sua melhor peça, é, pelo desfecho, a mais significativa.

A principal preocupação de Antunes foi mostrar a poesia de Nelson, que vinha sendo mal compreendida e mal interpretada nas montagens de seu teatro. Além de expor as contradições e a selvageria em que as personagens estão colocadas, ele quis valorizar a grande poesia do texto. Seu diálogo, aparentemente coloquial, é na verdade elaboradíssimo. É um metanaturalismo. Muitos autores só ficam no cotidiano pelo cotidiano, na "vida como ela é...". Já Nelson passa ao metacotidiano e "revela a aura de contradições e forças da alma humana".

Foi um mês inteiro de análise da obra, para só depois iniciar-se a fatura do espetáculo. Discutiu-se tudo com minúcia. O tom da encenação era o da nostalgia do paraíso perdido — o sentido da perda paradisíaca alimenta os conflitos das personagens.

Antunes disse que era preciso encontrar os tipos adequados a cada papel. Ele quis ter dois atores cariocas — Fregolente e Nelson Caruso — para dar a cor local ao espetáculo. A direção, aliás, era dedicada a Fregolente.

Importava-lhe, também, ter a colaboração de um cenógrafo que transmitisse o sentido do barroco à montagem. Tullio Costa é, para ele, o pai do barroco em nossa cenografia. A presença da música tinha o objetivo de sublinhar o lirismo do diálogo. Ela conseguia, segundo Antunes, ser orgânica no conteúdo de Nelson. A encenação valia-se de uma sintaxe moderna, que tem pontos de contato com o cinema. Havia corte, sobreposição e fusão, para conferir o ritmo e a pontuação exata ao espetáculo. Afinal, no dizer de Antunes, Nelson é fundamentalmente poeta.

O propósito da montagem era dinamizar o texto. Na encenação original, no Rio, por exemplo, usava-se um jipe para o passeio dos protagonistas. Aqui, como o ator era o senhor do palco, ele usava o que estava à mão — no caso, duas cadeiras. Para Antunes, não interessa apenas o bonito, mas também o eficaz. Toda essa dinâmica visava a ajudar o clima dramático.

Outro exemplo: na cena trágica entre Tereza e Peixoto, vários atores estavam no palco, sentados, lendo jornal. Por que o recurso? Antunes explicou:

> Eu não queria dar um caráter excepcional a essa tragédia. Dessa forma, sugere-se que em cada lugar pode haver uma tragédia semelhante. A leitura mostra tudo o que está acontecendo na *urbs* brasileira. E, relacionado o diálogo do casal com a cena muda dos outros intérpretes, a tragédia evolui do micro para o macrocosmo. Tudo está vinculado a uma realidade maior.

Antunes afirmou, por último, ter uma grande dificuldade em coordenar as idéias sobre o espetáculo:

> Agora, deixei de ser racional, sou somente impulso. Já não penso, apenas faço. Digeri a parte teórica da montagem e quero que ela chegue como vida ao espectador.

Meu comentário, que o *Jornal da Tarde* divulgou no dia 31 de janeiro, aplaudia todas as soluções da montagem. Eis o seu teor:

> A vintena de aplausos em cena aberta, o clima apoteótico do ensaio geral de *Bonitinha, mas Ordinária*, realizado anteontem no Teatro Paiol, devem ser creditados tanto a Nelson Rodrigues como à encenação de Antunes Filho, ao desempenho do numeroso elenco e aos demais elementos da montagem. Poucas vezes se viu, em nossas platéias, tamanha vibração.
>
> O texto agarra o espectador pela teatralidade espontânea, pelo brilho do diálogo, e pela arquitetura da história, tramada com nervosismo e incrível economia de meios. Em *Bonitinha*, Nelson criou algumas de suas melhores personagens e cenas. Edgard, Ritinha, Dr. Werneck e Peixoto estão entre as suas figuras recortadas com maior nitidez e poder de convicção. E a cena de amor numa cova do cemitério do Caju ("Pode ser mórbido. Mas dane-se a morbidez") se distingue como um dos momentos mais inventivos do teatro brasileiro. Certas colocações melodramáticas, estranhas ao gosto estético de hoje, inserem-se na mitologia popular, que o autor tão bem apreende e exprime.

A direção de Antunes Filho tem a virtude inicial de dar plena existência cênica ao mundo de Nelson Rodrigues. Os episódios curtos, as elipses, as simples sugestões correm o risco de não adquirir consistência no palco, por se aproximarem da linguagem cinematográfica. Até mesmo a encenação de *Toda Nudez Será Castigada* foi prejudicada pelo fragmentário não resolvido das múltiplas cenas. Valendo-se também de uma estética cinematográfica, Antunes fundiu e sobrepôs os episódios, conseguindo uma fluência e um impacto extraordinários.

Absolutamente fiel ao sentido do texto, Antunes projetou-o num universo rico de símbolos, de que a cenografia barroca de Tullio Costa é um admirável suporte. E o que poderia resultar magro, no palco, pelo diálogo essencial de Nelson, se envolve em imagens de plasticidade sempre renovada. Provavelmente essa é a mais inspirada encenação de Antunes.

Todos os papéis centrais estão muito bem defendidos. Miriam Mehler impressiona sobretudo pela carga de sofrimento, pela angústia que imprime às cenas mais dramáticas. E convence plenamente a saída poética final. Ênio Gonçalves, pela gesticulação aberta, pela dúvida sempre teatralizada, nem parece o mesmo ator apagado de *A Viagem*.

O espetáculo reserva ao público um *show* especial de Fregolente. Dr. Werneck se nutre do derramamento expressionista de Nelson e talvez não haja, no Brasil, ator mais rodriguiano que Fregolente. Ele dá à desmedida do industrial, ao mesmo tempo, a lucidez e o tom apocalíptico, sem perder uma só intenção do texto. Pode-se considerar antológica a sua criação. E, no pólo oposto, por precisar de finura e contenção, Margarida Rey faz com perfeita classe o papel da esposa do Dr. Werneck.

A personagem de Peixoto exige a presença do cafajeste carioca e Nelson Caruso a transmite com permanente vigor. A empostação enérgica do espetáculo lhe é devida, em grande parte. Sylvia Borges, beneficiada pelo físico de ingênua, dá um excelente rendimento à viscosidade de Maria Cecília. E Clarisse Abujamra tem seu melhor momento na cena de psicanálise da grã-fina.

Uma das grandes qualidades de *Bonitinha* é que nenhum papel foi negligenciado. Paula Martins encarna com exata discrição a mãe de Edgard. Rubens Rollo convence sobretudo como coveiro. Hilda Hasson sublinha o decadentismo da segunda grã-fina psicanalisada. Nenhum ator está deslocado ou parece ineficiente.

A bonita música de Paulo Herculano, com letras pertinentes de Antônio Mercado, é mais um testemunho do extremo carinho com que foi feita a produção. Trata-se, sem dúvida, de um espetáculo de absoluta maturidade artística, em que todas as forças criadoras se arregimentaram com um mesmo espírito e objetivo: o de dar ao público uma experiência humana rica, da qual ele sairá modificado. Não se pode, por todos esses motivos, privar o espectador do conhecimento integral de *Bonitinha, mas Ordinária*.

Mariângela Alves de Lima, em *O Estado de S.Paulo* de 31 de janeiro, teve reação menos calorosa. Afirmou ela:

Na encenação de Antunes Filho, a peça é transposta para o palco com eficiência técnica. O espetáculo resolve uma construção complexa onde, freqüentemente, o que acontece em cena é a projeção de consciência de uma personagem para outro tempo e espaço.

Não é possível detectar, entretanto, uma visão particular do texto de Nelson Rodrigues. Cada personagem transmite isoladamente os diálogos corrosivos do autor. Mas não há um fio condutor que as integre dentro de um clima peculiar do espetáculo.

> Se o contraste entre as ações executadas em cena e o impulso contraditório da personagem central é o ponto central da construção da peça, a encenação conserva-se dentro dos limites desse jogo. Não vai além do que está explícito, não procura criar um clima que seria o resultado dessa tensão permanente.

Em *A Gazeta* de 31 de janeiro, Regina Helena começou por registrar:

> A julgar pelo entusiasmo dos convidados (classe teatral principalmente) do dia da estréia, *Bonitinha, Mas Ordinária* será um autêntico sucesso de público. Poucas vezes, nos últimos anos, se viu em estréias um público aplaudir tanto e com tanto entusiasmo.

Depois de dizer que o texto "envelheceu, no que tange ao motivo central da história: a luta de Ritinha, que chega até a prostituição para que suas três irmãs menores casem de véu e grinalda", ela afirma:

> Especialista em mostrar retratos cruéis da sociedade, em pintar com cores fortes a tragédia urbana, em colocar em cena crápulas, prostitutas, fariseus, tarados sexuais, Nelson Rodrigues dá aos seus textos uma força muito grande. O diretor Antunes Filho, no entanto, em cima da tragédia forte colocou tintas mais fortes ainda. O espetáculo é, portanto, expressionista, no sentido de que não atenua nada, não abranda nada, nem sequer deixa as coisas acontecerem simplesmente. Aumenta tudo. "Força a barra". O que vimos no palco do Teatro Paiol é um hiper-Nelson Rodrigues, uma hipertragédia que em certos momentos chega ao histerismo. Antunes dirigiu o espetáculo muitos tons acima do diapasão Nelson Rodrigues e isso fez com que em muitos momentos o espetáculo não nos tenha agradado.

Paulo Lara, na *Folha da Tarde* de 1º de fevereiro, mostrou-se muito entusiasmado:

> Para o bem do teatro e deleite do público, o diretor Antunes Filho passa por uma excelente fase. Depois da mágica *Bodas de Sangue*, ele reafirma um potencial criador quase inconcebível. Nesta *Bonitinha, Mas Ordinária*, Antunes dá outro salto sem precedentes no campo da direção no teatro brasileiro. A concepção global do espetáculo é realmente feliz.

Segundo Paulo Lara, Antunes soube explorar bem a mensagem do dramaturgo,

> acrescentando ainda um encanto poético comovedor. Conseguiu assim escapar ao "realismo rebarbativo" com que a maioria das obras de Nelson Rodrigues costuma ser encenada. Ele fez exatamente o contrário: partiu de dentro para fora. Cuidou da semente e colheu bons frutos.

Concluía a crítica:

> Há muito tempo não se via na Capital um espetáculo como este. Os poderes públicos do Município e do Estado deveriam subvencionar a montagem por longo tempo, para que o maior número possível de paulistanos e até caravanas do Interior pudessem ver o espetáculo, onde ternura e contundência se fundem com tanta inteligência e beleza.

Num *box*, Paulo Lara ainda escreveu:

> *Bonitinha, Mas Ordinária* é uma obrigação. Não pode deixar de ser vista sob qualquer desculpa. Recomendável sem restrições.

No *Shopping News* de 3 de fevereiro, Roberto Trigueirinho afirmou:

> Rançoso e óbvio, o texto de Nelson Rodrigues já nada seria se não fosse a brilhante direção de Antunes.

Elogiado o elenco, a partir da "incrível força de Miriam Mehler", é a seguinte a conclusão:

> E diante de todo esse clima de obra quase perfeita, é tempo de se fazer uma pergunta à equipe responsável pela montagem de *Bonitinha, Mas Ordinária*: para que tanta garra? Ela não será inútil diante do ranço e do óbvio de Nelson Rodrigues?

João Apolinário, na *Última Hora* de 4 de fevereiro, fez também o elogio do espetáculo, não obstante as restrições à peça:

> Do ponto de vista da encenação, *Bonitinha, Mas Ordinária*, de Nelson Rodrigues, dirigida por Antunes Filho, tem vários aspectos positivos, independentemente do texto, cuja óbvia expressão da sociedade brasileira, conforme já aqui escrevemos, nada acrescenta ou diminui que valha ser posto em debate, quer à inteligência, quer à sensibilidade do espectador de hoje.

Observando que o cenário não passa da funcionalidade primária da alegoria da Igreja Católica e da missa que nela se reza, a crítica prossegue:

> Os oficiantes, sim, esses convencem e, como sempre num elenco tão heterogêneo, uns mais do que outros se distinguem. Diria, pois, que Antunes realiza um excelente trabalho nesta medida: dá aos atores a possibilidade total de emergirem do texto, compondo seus personagens com a força expressiva (texto) e simbólica (gesto, voz, marcação, expressão corporal e memória emocional) sem desequilíbrios, alcançando mesmo uma unidade de representação notável.

É a seguinte a conclusão:

> Tudo isto faz do espetáculo a prova de que teatro é co-criação entre autor, diretor e intérpretes, levada, como neste caso, às excelências da dignidade profissional.

TODA NUDEZ SERÁ CASTIGADA

Toda Nudez Será Castigada, que estreou no dia 21 de junho de 1965, no Teatro Serrador do Rio, trazia de novo Ziembinski à direção de um texto de Nelson. Foi necessário levar de São Paulo, para o desempenho de Geni, a atriz Cleyde Yáconis, porque, ou por não poderem, ou por recusarem, várias intérpretes cariocas declinaram do convite para encarnar o papel[19].

As personagens obedeceram à seguinte distribuição: Herculano, Luís Linhares; Nazaré, Jacyra Costa; Patrício, Nelson Xavier; Tia n.º 1, Elza Gomes; Tia n.º 2, Antônia Marzullo; Tia n.º 3, Renée Bell; Geni, Cleyde Yáconis; Odésio, Olegário de Holanda; Serginho, Ênio Gonçalves; Médico, Alberto Silva; Padre, Ferreira Maya; e Delegado, José Maria Monteiro. Cenários e figurinos de Napoleão Moniz Freire.

Alexandre Eulálio, depois de analisar o texto e a dramaturgia de Nelson, em *O Globo* de 23 de novembro de 1965, tratou da montagem:

> Como espetáculo *Toda Nudez Será Castigada* é de primeira ordem e mereceu o êxito retumbante da noite de estréia, em que quase todas as cenas isoladas

---

[19] Reportagem da revista *Fatos & Fotos* de 15 de maio de 1965, assinada por Célia Maria, sob o título "A Peça da Discórdia", afirma que as atrizes Gracinda Freire e Tereza Rachel recusaram a peça, por não gostarem dela, e Fernanda Montenegro, em virtude de seus compromissos. São as seguintes as declarações feitas à jornalista: "Gracinda Freire explica por que recusou o papel: 'Depois da leitura das três primeiras páginas, tive a convicção de que jamais poderia interpretá-lo. A personagem principal me repugnou. Nelson Rodrigues é o maior comerciante do teatro. É o dono absoluto da indústria do sensacionalismo.'

"Tereza Rachel diz: 'Nelson queria que eu assinasse o contrato sem ler *Toda Nudez Será Castigada*. Li e recusei. Não por uma questão de puritanismo, mas de categoria. A peça é ruim.'

"Fernanda Montenegro não aceitou o papel por causa dos seus compromissos atuais, mas leu a metade do primeiro ato. 'Acredito tratar-se de mais um drama sexual tão ao gosto de Nelson Rodrigues. Se disserem a ele que a peça escandaliza, ele se sentirá realizado. Não admito, porém, que se diga que a peça é ruim'."

Ênio Gonçalves (Serginho) e Cleyde Yáconis (Geni) na primeira encenação de *Toda Nudez Será Castigada* (Foto Carlos).

foram aplaudidas a ponto de interromper a seqüência da ação, e o final da peça saudado pela sala de pé. A direção excepcional de Ziembinski soube coordenar o espetáculo, com sobriedade e precisão, conciliando inteligentemente os diferentes modos pelos quais foram encarnadas as personagens centrais. Cleyde Yáconis tem uma das melhores interpretações de sua carreira no papel de Geni, com a necessária veemência, mas sem abrir mão dos matizes, cuja importância seria fácil reduzir. A excelente atriz mantém a maior categoria através de todo o desenrolar da peça, dando o difícil relevo, cheio de sutileza, à personagem feminina central da peça. Luís Linhares defende superiormente o papel de Herculano, embora a sua linha de interpretação, ainda que muito sóbria, difira levemente da de Cleyde Yáconis, no absoluto à vontade interior desta, ainda que sem prejuízo para o conjunto. Mantendo uma linha grotesca que nos parece identificada à concepção profunda da peça, inseparável dos desamparados irresponsáveis do autor, a interpretação de Nelson Xavier no Patrício, embora por este motivo indecisa entre as personagens de três dimensões e as figurantes de duas, contribui decisivamente para o seu *deus ex machina* menor. Ênio Gonçalves, no papel de Serginho, que nada tem de fácil, consegue criar a personagem, ainda que talvez a transição entre a sua insegurança no hospital e a conquista de Geni devesse ser, quem sabe, mais marcada. Elza Gomes desempenha superiormente a tia mandona, e José Maria Monteiro rouba a cena em que aparece. Merece referência especial a homogeneidade dos figurantes, que não desmerecem o espetáculo, certamente um dos melhores produzidos pelo teatro nacional nestes dois anos, para o que os cenários de Napoleão Moniz Freire contribuíram decisivamente. Em resumo: um grande espetáculo para um texto fascinante, que se coloca entre os primeiros do seu autor, vale dizer, da moderna dramaturgia brasileira.

Finda a temporada carioca, *Toda Nudez* transferiu-se para o Teatro Brasileiro de Comédia de São Paulo. Décio de Almeida Prado, em *O Estado de S.Paulo* de 24 de outubro de 1965, escreveu que

> Nelson Rodrigues, em suas últimas peças, não parece estar mais pensando em termos de teatro: limita-se a contar a história, episódio após episódio, narrativamente, como se o palco não exigisse um mínimo de concentração dramática.

Com base nessa observação, ele continua:

> Tais defeitos ressaltam ainda mais na encenação de Ziembinski (muito boa sob os outros aspectos) porque o tempo da peça e o da representação não coincidem: o dramaturgo procede através de síncopes, de exposições rápidas, enquanto o espetáculo demora-se em contemplar longamente cada detalhe, como se tivesse a maior significação humana. Em jargão de fotografia, um trabalha com "instantâneos", o outro com "poses".

Embora o desempenho de Cleyde me agarrasse, pela paixão dramática, e estivessem presentes na montagem muitos outros valores, não guardo lembrança de todo favorável. Desde *A Falecida*, sobretudo, o dramaturgo levantava a arquitetura de suas peças a partir dos fragmentos, justapondo-os para construir o edifício ficcional. Em *Vestido de Noiva*, essa técnica parecia inevitável, por causa dos três planos, em que a realidade dava lugar à memória e ao delírio. Conservá-la, porém, numa obra de contornos mais realistas, sugere o apelo à narrativa cinematográfica, em prejuízo da dramaticidade específica do palco.

O problema é tão evidente que, nas encenações literais de *A Falecida* ou mesmo de *Bonitinha*, as cenas isoladas não se encorparam em consistência palpável. Antunes Filho resolveu a dificuldade, em *Bonitinha*, fazendo a nova cena invadir o final da anterior. Assim, evitou-se a interrupção. Osmar Rodrigues Cruz valeu-se de resursos de resultados semelhantes, movimentando as personagens nos eixos do cenário de Flávio Império. Com imaginação, é sempre possível materializar as idéias de um dramaturgo de tanta teatralidade como Nelson Rodrigues.

Ziembinski separava um episódio de outro apagando as luzes. Admito detestar a escuridão no palco. Ela me parece ser a morte da vida cênica. Talvez eu me curve até ao preconceito do ilusionismo, rompido pelas exigências materiais da sucessão de quadros. Mas, no teatro antiilusionista, aceita-se perfeitamente que esteja à mostra a tecnicidade necessária. O *blackout* é que se torna desconfortável, inimigo da atmosfera que se vinha construindo. *Toda Nudez* prejudicava-se em demasia pelos intervalos escuros, quando passa a incomodar a precariedade artesanal do teatro.

ANTI-NELSON RODRIGUES

Nelson deixou de escrever peças durante quase dez anos, impedido pelos compromissos jornalísticos e pelos numerosos distúrbios de saúde (gostava de trabalhar de madrugada, liberto da faina diária, e a necessidade de repouso alterou seus hábitos). *Anti-Nelson Rodrigues*, estreada no dia 28 de fevereiro de 1974, no Teatro Nacional de Comédia do Rio, ele só produziu pelo cerco insistente que lhe moveu a atriz Neila Tavares.

Por ordem de entrada em cena, os sete papéis estavam assim distribuídos: Oswaldinho, José Wilker; Tereza, Sônia Oiticica; Gastão, Nelson Dantas; Salim Simão, Paulo César Pereio; Hele Nice, Iara Jati; Joice, Neila Tavares; e Leleco, Carlos Gregório. Pereio, então casado com Neila, dirigiu o espetáculo, que tinha cenários e figurinos de Régis Monteiro.

Em entrevista concedida a *O Globo* mais de dois meses antes da estréia (21 de dezembro de 1973), ao lado do dramaturgo e do jornalista Salim Simão, convertido em personagem, Pereio declarou:

> Eu também trabalho e faço a direção da peça, mas sem complicá-la e sem inovar. Minha preocupação é trabalhar e, ao mesmo tempo, me distrair.

Assisti à estréia carioca e no dia 5 de março o *Jornal da Tarde* divulgou meu comentário, nos seguintes termos:

> Vou ser honesto: admito que uma comparação entre a montagem de *Bonitinha, Mas Ordinária* e a de *Anti-Nelson Rodrigues*, que não consegui evitar, seja em parte responsável pela relativa desfavorabilidade com que vejo o trabalho de Paulo César Pereio (...). Faltam em primeiro lugar, à encenação carioca, a fluência e o ritmo que tanto valorizam o espetáculo paulista.
>
> Pereio não conseguiu ainda resolver o problema da fragmentação dos quadros, deixando às vezes *blackouts* infindáveis. A parte técnica, que pode melhorar, não dispõe por enquanto do necessário rigor profissional. Dirigir pela primeira vez e interpretar ao mesmo tempo foi uma tarefa acima das possibilidades atuais de Pereio, ator muito talentoso.
>
> Há uma evidente falta de unidade estilística no desempenho. Pereio, Neila Tavares, Sônia Oiticica e Nelson Dantas adotam uma linha próxima, aliás com muita eficiência. A direção errou grosseiramente ao empostar com tamanha falsidade o trabalho de Carlos Gregório, que desequilibra de forma irremediável o rendimento.
>
> É extraordinário que Neila Tavares, com tão pouca experiência, mostre tanta firmeza e uma inteligência que nunca perturba a emoção. Bonita figura e bonita voz, é uma atriz com a qual o nosso teatro pode contar, na primeira linha. Pereio, embora não perca o efeito de nenhuma réplica, tende a utilizar mais uma vez os

O jornalista Salim Simão, convertido em personagem de *Anti-Nelson Rodrigues*, o diretor e intérprete Paulo César Pereio, e o dramaturgo concedem entrevista a *O Globo* em 21 de dezembro de 1973, mais de dois meses antes da estréia do espetáculo, no Teatro Nacional de Comédia do Rio.

José Wilker (Oswaldinho) e Neila Tavares (Joice) são os protagonistas de *Anti-Nelson Rodrigues*.

recursos que lhe são conhecidos. Sônia Oiticica dá a justa medida da mãe que se realiza no filho. E Nelson Dantas faz uma composição muito segura, de um patético sempre comovedor e sem solenidade.

José Wilker é Oswaldinho, o protagonista. É possível que se estranhe seu desempenho, de um estilo diverso dos colegas. Na verdade, ele vai além de todos, na extrema elaboração da personagem. Há uma riqueza de intenções e de recursos que fazem a sua criação exemplar. Com total nitidez, Wilker passa do estroina consumado, de gesticulação barroca, ao indivíduo indefeso diante do amor. Paradoxalmente, pelo brilho solitário de seu desempenho, Wilker acaba parecendo deslocado no conjunto.

Cenário rudimentar de Régis Monteiro, que não oferece apoio ao elenco. Falta organicidade aos poucos e inestéticos elementos cênicos, jogados contra uma rotunda preta, que até denuncia a passagem dos intérpretes nos bastidores. Lamentavelmente, a produção não fez justiça à volta de Nelson Rodrigues ao palco, depois de um silêncio de dez anos.

A qualidade do texto e os bons desempenhos, de qualquer forma, atingem o público, e são suficientes para que o espetáculo possa fazer uma carreira feliz.

Em São Paulo, *Anti-Nelson Rodrigues* teve produção da Cooperativa Mista de Artistas e Técnicos. O elenco, sob a direção de Paulo Betti, era formado por Luís Guilherme (Oswaldinho), Cecília Rabelo (Tereza), Guilherme Corrêa (Gastão), Renato Consorte (Salim Simão), Maria Helena Steiner (Hele Nice), Sônia Loureiro (Joice) e Manolo Fernandes (Leleco). Na reportagem publicada por *O Estado de S.Paulo* no dia da estréia, 11 de novembro de 1981, no Teatro Ruth Escobar, o diretor Paulo Betti disse ser a peça a "mais complexa e mais bem estruturada do dramaturgo", acrescentando:

De repente, pode virar numa cilada para a direção, que em 74 acabou sepultando o espetáculo carioca, porque Nelson elimina certos detalhes de encenação, pensando muito mais em cortes cinematográficos que teatrais. Um desafio. Mas estou muito animado.

Meu comentário de 19 de novembro, no *Jornal da Tarde*, não foi menos restritivo que o dedicado à montagem carioca:

É sempre bom ver um espetáculo de Nelson Rodrigues. O público nunca sairá indiferente de uma peça do autor, mesmo que discorde de suas colocações ou não ache que a montagem a materializou da melhor forma. Creio que assistir a *Anti-Nelson Rodrigues*, em cartaz no Teatro Ruth Escobar, seja uma experiência enriquecedora, embora não me pareça feliz a encenação de Paulo Betti, que dirigiu tão bem *Na Carrera do Divino*.

Anti-Nelson Rodrigues não tem o fôlego das obras-primas do dramaturgo, mas abole a melodramaticidade que prejudica alguns de seus textos. Esse "exercício envergonhado" coloca em primeiro plano diversas obsessões do autor e as trata de maneira sintética, depuradas até as últimas conseqüências. As elipses sucessivas tendem quase a tornar inconsistente uma cena, isolada das demais. A preocupação do encenador deve ser a de infundir corporeidade a um diálogo que, de tão enxuto, corre o risco de permanecer abstrato.

Paulo Betti fez uma montagem asséptica, de onde está ausente a paixão rodriguiana. Penso que a responsabilidade da frieza vem, em grande parte, da cenografia de Felippe Crescenti. Nelson, conhecedor das dificuldades de reunir no palco os múltiplos cenários que incluiu em cada peça, não se importava de indicar um espaço nu, que acolhia os elementos essenciais de cada ambiente. Felippe, talvez atendendo à necessidade de facilitar os deslocamentos de um espetáculo itinerante, se valeu de cortinas, que nunca chegam a situar bem os diferentes espaços.

Tivemos, recentemente, duas soluções muito acertadas para o problema: a de *A Falecida*, no espetáculo do Teatro Popular do SESI, e a de *Nelson Rodrigues O Eterno Retorno*, ainda em cartaz no Teatro São Pedro. Na primeira, um dispositivo único sugeria com acerto todos os ambientes, e na segunda, ficou o espaço nu, aproveitando os poucos acessórios indispensáveis. O meio-termo adotado em *Anti-Nelson Rodrigues* dificulta a criação da atmosfera.

O encenador, como autor do espetáculo, tem o direito de acrescentar ao universo do texto a sua própria concepção ficcional. Nelson advoga a idéia do diretor "burro", que se limitaria a reproduzir o que ele escreveu (como se essa escrita não fosse passível de numerosas interpretações...). Não atino, porém, com a vantagem de duas liberdades tomadas por Paulo Betti: ele deslocou para o início do espetáculo uma narrativa inserida numa cena e fez um número solto de requebro, como a visualizar a mulata do Assírius, citada no diálogo. A cena inicial, que termina com gargalhadas, ficou incompreensível, e prejudicou-se a densidade do quadro de que ela foi extraída. E o requebro tem uma gratuidade imperdoável.

O elenco não parece ter sido trabalhado em toda a sua potencialidade. Renato Consorte apreende bem o mundo de Nelson e vive Salim Simão com vigor, inteligência e malícia. Sônia Loureiro vence a circunstância de não ser espontaneamente indicada para interpretar Joice e faz uma bela criação — em nenhum momento se deixa de acreditar que se trata de uma jovem suburbana, virgem e honesta, simples e decidida, confiando profundamente no amor. Luís Guilherme compõe o estroina Oswaldinho, com o jeito de *playboy* que depois se converte à graça da paixão.

Guilherme Corrêa e Cecília Rabelo ganhariam em ter trabalhado mais os papéis de pais de Oswaldinho, por enquanto em esboço, desperdiçando momentos antológicos da peça. E Maria Helena Steiner (Hele Nice) e Manolo Fernandes (Leleco) têm aparição discreta em personagens menores.

Nelson fixou, na peça, sua nostalgia de pureza. Deslavado "pierrô" romântico, a realidade o agredia, com as suas exigências prosaicas. O casal de velhos mostra, em *Anti-Nelson Rodrigues*, a incomunicabilidade, o patético, a tragédia, quando não há o amor. Tereza compensa-se no cuidado obsessivo com o filho, não se importando se o marido tem ou não amantes. E Gastão deseja ao menos comprar a misericórdia de uma lágrima em seu velório: de nada vale o seu império industrial.

Em contraponto com os velhos, Joice e Oswaldinho revivem a promessa de amor eterno, que dá sentido à passagem terrena. O *happy end* que encerra *Anti-Nelson Rodrigues* sintetiza toda a esperança que, teimosamente, alimentou a vida inteira do nosso maior dramaturgo.

Jefferson Del Rios, na *Folha de S.Paulo* de 18 de novembro, externou uma opinião bem diferente da minha. Começava ele:

Um espetáculo bonito é a melhor homenagem que se poderia prestar a Nelson Rodrigues, recentemente falecido. Ele certamente gostaria de ver *Anti-Nelson Rodrigues*, realização fidelíssima ao espírito da obra do dramaturgo mas — ao mesmo tempo — permitindo-se um tipo de criatividade que, de modo geral, incomodava o autor ("tenho pavor de diretor inteligente"; "O bom ator é o canastrão", etc.). O encenador Paulo Betti felizmente cometeu o pecado da inteligência, o que se pode tomar como uma segunda homenagem ao público.

Adiante, afirmou o crítico:

Paulo Betti — apoiado pelo cenógrafo Felippe Crescenti, que consegue efeitos visuais surpreendentes sobre o palco — acentuou literalmente o universo maníaco do dramaturgo. O resultado é uma montagem clara, que prende rapidamente a atenção, sem virtuosismos supérfluos. Uma hora e meia de emoção, humor

> e sentimentalismo (a peça, ao contrário de toda a obra restante do escritor, tem a novidade de um final feliz). Betti trabalhou bem e com gente sensível, ainda que nem todos com os recursos dramáticos ou adequação física que Nelson Rodrigues requer. Há esforço sincero do elenco, mas só os intérpretes com o temperamento próximo ao mundo radicalmente operístico-folhetinesco de Nelson atingem pleno rendimento.

O comentário concluía:

> O conjunto de intervenções acaba sendo harmônico e o espetáculo fluente. Ninguém, desde que admirador de Nelson Rodrigues, poderá deixar de gostar. E Paulo Betti tem assegurado o direito natural de encenar *A Serpente*, última peça de Nelson Rodrigues.

A SERPENTE

A Serpente, que sucedeu *Anti-Nelson Rodrigues* com intervalo de vários anos e ao menos três expectativas irrealizadas de montagem (Fernanda Montenegro, Arnaldo Jabor e Dina Sfat), acabou sendo dirigida por Marcos Flacksman, em espetáculo que estreou no Teatro do BNH do Rio, no dia 6 de março de 1980. Em entrevista concedida a Flávio Marinho, crítico de *O Globo*, na data do lançamento, o encenador esclareceu:

> Como diretor, tenho a impressão de que esse espetáculo é, basicamente, apoiado no trabalho de ator. Esse ato único, na realidade, não é um primeiro ato. É constituído apenas de um terceiro ato. O importante, então, é manter um clima de absoluta tensão durante os 70 minutos do espetáculo. E isso só é obtido a partir da resistência do personagem em cena. Daí a responsabilidade do ator que, nessa peça, a meu ver, tem enormes chances de mostrar seu trabalho.

Os intérpretes eram, por ordem de entrada, Carlos Gregório (Décio), Xuxa Lopes (Lígia), Sura Berditchevsky (Guida), Cláudio Marzo (Paulo) e Yuruah (Crioula). Luiz Fernando Zanith e Lúcio de Souza revezaram-se na temporada, como músicos, executando no violoncelo a composição de John Neschling. Figurinos de Marília Carneiro.

Marcos Flacksman, que na época tinha o seu nome firmado como um dos melhores cenógrafos brasileiros, explicou ainda o peso de sua cenografia na montagem:

> A primeira responsabilidade do cenário seria a de esclarecer, geograficamente, um fator muito importante no desencadeamento da própria tragédia: a relação especial entre dois quartos de um mesmo apartamento, cuja parede divisória é incapaz de separar as intimidades. Essa, para mim, é a maneira de morar da classe média. Ou seja, a necessidade de morar nos grandes bairros dos grandes centros urbanos é mais importante do que a manutenção da privacidade doméstica. A segunda responsabilidade do cenário é a de localizar esse apartamento, com relação ao espaço circundante. Outra informação essencial que deverá ser dada pela cenografia é a altura. O apartamento está localizado num décimo segundo andar, e este sempre foi um excelente e facilitado meio de suicídio.

Compareci à estréia, publicando, sobre a peça e a encenação, uma página no *Jornal da Tarde* de 15 de março. Dela extraio alguns trechos sobre a montagem:

Xuxa Lopes (Lígia) em *A Serpente*, estreada em 1980 no Teatro BNH do Rio, denominado Teatro Nelson Rodrigues depois da morte do autor.

O espetáculo de Ello Produções Artísticas serve de maneira convincente ao texto, a partir da acertada escolha do elenco. O diretor Marcos Flacksman preferiu, ao invés de nomes consagrados, para os papéis das irmãs, atrizes jovens de talento, que dão credibilidade ao conflito, desde a perfeita adequação física. Xuxa Lopes (Lígia) tem a aparência um tanto neurótica da mulher que não perdeu a virgindade, depois do matrimônio, e se transfigura com a descoberta do sexo. Sura Berditchevsky (Guida) parece mais positiva, com uma voz firme e sonora, condizente com a proposta que faz à irmã de passar uma noite com o seu marido. Yuruah (Crioula) precisa funcionar apenas como objeto sexual, numa cena rápida, mas consegue compor uma silhueta sem convencionalismo.

Carlos Gregório (Décio) tem um tipo intelectual que não torna absurda a falsa impotência com a mulher, curada pela descoberta da crioula. Ele joga timidez e brutalidade, assumindo naturalmente o diálogo vulgar, para sugerir segurança. Já Cláudio Marzo (Paulo) encarna o domínio do homem que representa um papel difícil e não pode perder o sangue frio. Ele está natural, à vontade, muito mais tranqüilo que em desempenhos anteriores. Sua determinação confere plausibilidade à cena em que precipita a mulher do alto do edifício. O secreto entendimento do elenco é um dos fatores que mantêm a dinâmica do espetáculo.

Marcos Flacksman é um jovem diretor que vem de uma bem-sucedida carreira na cenografia. No teatro brasileiro, já tínhamos o exemplo de Gianni Ratto, que aliás abandonou uma vitoriosa posição de cenógrafo estável do *Piccolo Teatro* de Milão, na Itália, para experimentar entre nós o trabalho de encenador. Compreende-se que um cenógrafo, que precisa criar um espaço ideal para a concepção do diretor, deseje, em certo momento, levar às últimas conseqüências a sua criatividade. Conceber um perfeito espaço cênico já significa participar, sem dúvida, de uma linha impressa à montagem. Muitas vezes a cenografia determina a direção do espetáculo. Com *Nó Cego*, de Carlos Vereza, Marcos Flacksman demonstrou que via o teatro como uma indissociada globalidade.

Em *A Serpente*, além da lúcida direção dos atores, Marcos Flacksman pensou uma montagem perfeitamente fundida com a cenografia. A fim de evitar que as personagens se movessem num espaço único, ele ampliou a área da representação, mostrando a cobertura do prédio, com as antenas de tevê, o que tanto sugere o último andar como enriquece a plasticidade do desenho.

Dois problemas não estão completamente resolvidos no espetáculo: na passagem de uma cena a outra, que requer a mudança dos acessórios, a semi-obscuridade não impede que se vejam os movimentos de intérpretes e maquinistas, rompendo o clima ilusório da ação; e, para as árias dos atores, eles vêm ao proscênio, com prejuízo do andamento do ritmo. (...) Quanto às árias dos intérpretes, embora Nelson indique no texto que eles devam ir à boca de cena, o diretor poderia mantê-los no mesmo lugar em que proferiram a última réplica, rompendo a ilusão apenas por intermédio de um foco de luz diferente.

Marcos Flacksman deve ter sentido as dificuldades da quebra contínua da ação, com a exigência de se modificarem os acessórios, e pôs um músico permanentemente no palco, à direita do proscênio, para executar uma composição de John Neschling, feita para um só violoncelo. Solução inteligente, porque a música ajuda a preparar a atmosfera, promove as ligações de cenas e serve como fundo de diálogos, marcando a unidade global do espetáculo. O recurso atesta, por outro lado, o grande carinho da produção em propiciar as melhores garantias para a montagem.

Entre os críticos de São Paulo, Ilka Marinho Zanotto publicou um artigo muito elogioso sobre o texto, em *O Estado de S. Paulo* de 26 de agosto de 1979, portanto mais de seis meses antes da estréia, e Jefferson del Rios comentou peça e espetáculo na *Folha de S. Paulo* de 18 de abril de 1980. Depois de situar o dramaturgo, politicamente, Jefferson observa:

> Os entusiastas do teatro de Nelson Rodrigues podem se deleitar com sua última criação, contundente peça em um ato: *A Serpente*, impecavelmente encenada no Rio de Janeiro.

Adiante, o crítico afirma:

> *A Serpente* deve muito ao diretor Marcos Flacksman. O encenador conseguiu transpor para a cena as nuanças poéticas do texto, materializá-las em um espetáculo onde as cores e espaços colaboram para o clima passional da representação se expandir. Flacksman, um bem sucedido cenógrafo que parece ter aprendido os segredos da arte de dirigir, constrói em menos de duas horas uma das melhores encenações de Nelson Rodrigues dos últimos anos. Para tanto, teve o cuidado e a sorte de trabalhar um elenco afinadíssimo: Cláudio Marzo, Carlos Gregório, Yuruah, Sura Berditchevsky e — principalmente — Xuxa Lopes, atriz/mulher emotiva e sedutora. Para complementar a direção extremamente feliz, John Neschling, um verdadeiro criador musical no teatro, introduz na ação agoniantes e profundos acordes de uma peça para violoncelo (o violoncelista permanece quase dentro do palco, comentando ou ligando musicalmente os acontecimentos).

A obra de Nelson provocou, como se vê, as mais contraditórias encenações. Nenhum diretor se aproxima das peças pelo prisma de mero executante das rubricas. A criatividade rodriguiana estimula a imaginação de todos que se envolvem na montagem. Creio não se ter cristalizado, felizmente, nenhum estilo interpretativo de Shakespeare, Molière e outros dramaturgos de múltiplas leituras. Quanto a Nelson, a possibilidade exploratória me parece mais vasta, porque prevalece ainda a polêmica em relação à maioria de seus textos.

NELSON RODRIGUES O ETERNO RETORNO

Além da encenação histórica de *Vestido de Noiva*, devida a Ziembinski, as outras concepções inovadoras e de êxito foram as de Antunes Filho em *Bonitinha, mas Ordinária* e de Osmar Rodrigues Cruz em *A Falecida*. A elas acrescentou-se, em 1981, menos de meio ano após a morte do autor, a de *Nelson Rodrigues O Eterno Retorno*, assinada de novo por Antunes Filho. Coincidentemente, eram todos espetáculos nascidos em São Paulo, contrariando o receio que tinha o dramaturgo dos diretores paulistas, desrespeitadores, segundo ele, de seu teatro.

A linda proposta artística de *O Eterno Retorno* não escondia a intenção polêmica de depurar Nelson do que Antunes chama "carioquês". O encenador repele, violentamente, a inscrição de Nelson no gênero da comédia de costumes. Estaria aí a exegese menor de uma obra profunda, que não pode ser confundida com aspectos circunstanciais, episódicos, anedóticos de "a vida como ela é...". Para Antunes, esse foi um simples invólucro utilizado pelo dramaturgo, visando à sobrevivência. É preciso descartar esse invólucro, para encontrar a essência.

Em depoimento que gravou para mim, em 8 de abril de 1982, Antunes conta como chegou ao que lhe parece a essência de Nelson. Sempre o considerou o maior autor brasileiro. Era uma opinião intuitiva. Seduzia-o a originalidade rodriguiana. Não tanto pela temática, mas pela ousadia de colocá-la de maneira *sui generis*. Nelson é o grande inovador da língua brasileira no palco, impressionando o diretor a contundência do claro-escuro e o surpreendente diálogo.

Mesmo em *Bonitinha*, Antunes encerrava Nelson num prisma freudiano. Ao analisar as personagens, sente que se perdia em seu inconsciente pessoal. Todas eram passíveis de três a quatro interpretações. Assim, tornava-se arbitrário forjar caracteres. Predominava o sentimento de insegurança, em face das possibilidades contraditórias.

A partir da óptica de Mircea Eliade, sobretudo em *O Mito do Eterno Retorno*[20], e dos arquétipos de Jung, Antunes acredita ter chegado a uma compreensão mais tranqüila do universo rodriguiano. E ficou mais simples, também, elaborar o espetáculo. A arbitrariedade estancava, no confronto das personagens com o conceito de inconsciente coletivo junguiano. São velhos padrões esquecidos no nosso íntimo, mas capazes de conduzir-nos pelos meandros das histórias.

Antunes diz ter partido de uma situação intencionalmente caótica para elaborar o espetáculo. Durante a vida quase inteira, consideraram-no um bom artesão, um diretor intuitivo. Por alguns anos, abandonou a intuição e valorizou o prisma analítico. Armou-se de muitos instrumentos, para poder desarmar-se finalmente. Porque teatro é arte. Não lhe interessavam mais os espetáculos que apenas funcionassem. Teatro tem que ser ato poético. Convenceu-se ele de que deveria tornar tudo aquilo que fizesse obra poética, de revelação, de busca do inédito. Fora disso, resta o passatempo, mais ou menos agradável.

A encenação de *Macunaíma* havia marcado muito Antunes e seu elenco. Certas formas persistiam e o diretor receava trazê-las para a obra de Nelson, gratuitamente. Era necessário esquecer o espectro de *Macunaíma*, para elaborar o novo espetáculo. Os "laboratórios" conservavam muito "a desgraceira do ranço" da adaptação da rapsódia de Mário de Andrade. Devia-se metabolizá-la espiritualmente. O *Tratado da História das Religiões*[21], os símbolos, o homem primordial, Eliade, Jung passaram a conduzir os exercícios do grupo.

Enquanto Antunes compareceu ao Festival de Nancy, apresentando *Macunaíma*, a equipe que preparava *O Eterno Retorno* chegou a ensaiar *Vestido de Noiva, Anjo Negro* e *A Mulher Sem Pecado*. A linha estava muito marcada pela análise freudiana. Antunes, ao assumir a direção, reelaborou o trabalho sob a perspectiva de Jung. Mas como materializar em cena essa visão?

No processo do espetáculo, o grupo fixou-se na montagem de seis obras: *Álbum de Família*, *A Falecida*, *Os Sete Gatinhos*, *Boca de Ouro*, *Beijo no Asfalto* e *Toda Nudez Será Castigada*. Havia, de início, o problema da longa duração da montagem, de cerca de oito horas, contrária aos hábitos do espectador. Abandonou-se *Boca de Ouro* e, um mês antes da estréia, *A Falecida,* concentrando-se *O Eterno Retorno* nas quatro outras peças.

---

[20] *Le Mythe de l'Eternel Retour,* obra citada, Paris, Gallimard, 1949.

[21] *Mircea Eliade, Tratado de Historia de las Religiones,* tradução espanhola de Tomás Segovia, México, Ediciones Era, 2.ª ed., 1975.

Cena de *Beijo no Asfalto*, que figurava em *Nelson Rodrigues O Eterno Retorno*. A peça foi suprimida, juntamente com *Os Sete Gatinhos*, da versão final denominada *Nelson 2 Rodrigues*.

Marlene Fortuna (Senhorinha) põe as mãos nos ombros de Luís Alves Pereira Neto, conhecido como Ferrugem (Menino), em *Álbum de Família*, da montagem original de *Nelson Rodrigues O Eterno Retorno*, dirigida por Antunes Filho no Teatro São Pedro de São Paulo, em 1981.

Herculano (Washington Lasmar) beija o sapato de Geni (Marlene Fortuna) em *Toda Nudez Será Castigada*, peça que figurou tanto em *Nelson Rodrigues O Eterno Retorno* como em *Nelson 2 Rodrigues*.

O critério de seleção atendeu a alguns princípios: a temática deveria ser diversificada e não repetitiva; não poderiam ser duas tragédias (no gênero de *Álbum de Família*, a que pertencem *Anjo Negro* e *Senhora dos Afogados*), mas uma só, para que o espetáculo não ficasse muito pesado; era recomendável que os textos abrangessem a diversidade das classes sociais, não se referindo apenas a uma; e que o encadeamento propiciasse uma linha ascensional.

Mesmo na estréia para convidados, em 6 de maio de 1981, depois de 17 meses de ensaios, Antunes não estava satisfeito com o resultado que alcançou. O conteúdo não lhe parecia inteiramente acasalado na forma. Havia algo de híbrido ao permanecerem valores passados na realização presente. Os conceitos não se encontravam filtrados, na íntegra, nas imagens propostas.

Os Sete Gatinhos foi a primeira peça a sair do espetáculo. Por mais esforço que se fizesse, acha Antunes que faltou a todos habilidade para dar o salto necessário. A peça é muito "oleosa de naturalismo"[22], do circunstancial carioca, do fotográfico. Não adiantou introduzir na montagem dois elementos de Gabriel García Márquez — os fantasmas do primo e do médico do século passado, referidos no diálogo. O resultado não se equilibrava. A propósito, lembrou Antunes que tentava solicitar o inconsciente do espectador, utilizando o tempo lento, numa técnica aprendida em Robert Wilson, cujo espetáculo *The Life and Times of Dave Clark* havia sido apresentado em São Paulo em 1974, no programa do I Festival Internacional de Teatro, iniciativa da atriz-empresária Ruth Escobar. Não lhe importa esse empréstimo, porque o engravidou de significado diverso.

Para a viagem à Europa, Antunes suprimiu também *O Beijo no Asfalto*. O diretor tinha consciência de que é absurdo o desfecho da peça — não convence em termos de dramaturgia. Ele havia tentado atenuar a cena em que o sogro homossexual assassina o genro que ama, bem como outras situações. Através de Carmen Miranda e do *kitsch*, chegava-se a um mito primordial. E do canto de Villa-Lobos para a Amazônia, solicitava-se o lado mágico, do inconsciente coletivo. Mas não se alcançou o equilíbrio entre a realidade cotidiana e o mítico brasileiro. Nem os atores dispunham do *physique de rôle* exigido pelos papéis.

Restaram *Álbum de Família* e *Toda Nudez Será Castigada*. Segundo Antunes, o naturalismo da prostituta Geni, de *Toda Nudez*, só servia para atravancar o próprio Nelson Rodrigues. Quanto ao *Álbum*, se o autor não fosse originário do Recife, nunca teria escrito essa obra. Por mais cariocas que sejam algumas características de Nelson, por mais visível que seja a cor local, há em sua dramaturgia um sopro, um vendaval, que vem da terra. O telúrico liga os textos rodriguianos ao mito das cavernas, aos mitos primordiais. Está aí, para Antunes, o primeiro passo para dimensionar o autor na plenitude da carga poética. Essa a forma de pôr o dedo na ferida.

---

[22] Em entrevista que concedeu ao crítico Yan Michalski, no *Jornal do Brasil* de 14 de janeiro de 1982, durante a temporada de *O Eterno Retorno*, Antunes declarou: "— Você não vai reconhecer o espetáculo que viu na época da estréia em São Paulo (...). *Os Sete Gatinhos* saiu porque não havia como superar o seu lado de historinha naturalista, sentíamos que o nível resvalava para essa coisa menor que queríamos evitar".

Analisarei, adiante, o resultado artístico do espetáculo. Já deixei claro que tenho por ele o maior apreço — eu o considero, por certo, a maior encenação da obra rodriguiana (não assisti, repito, à montagem original de *Vestido de Noiva*, e, trinta anos depois, a maioria de suas inovações estava incorporada ao cotidiano teatral, não podendo ter, para mim, o impacto que provocou em 1943). Por isso, não discuto a beleza transmitida por Antunes. Mas, no depoimento, eu o interrompi, para levantar duas objeções.

A primeira diz respeito à própria aplicação do "mito do eterno retorno" às peças rodriguianas. Por coincidência, pode-se distingui-lo em *Os Sete Gatinhos* e *O Beijo no Asfalto*. Em *Os Sete Gatinhos*, Bibelot engravida Silene, é morto e, sucedendo ao caos do desfecho, sabe-se que a criança nascerá. *O Beijo no Asfalto* obedece a esquema semelhante: Arandir pretende obter dinheiro para o aborto do filho que terá da mulher Selminha, o sogro o assassina, mas, não consumado o sacrifício do feto, virá à luz mais uma criatura. É como se novo nascimento exigisse a morte do pai que concebeu. Em *Álbum* e *Toda Nudez*, porém, instaura-se o apocalipse total. Geni suicida-se e não cabe considerar princípio de vida a fuga de Serginho com o ladrão boliviano. O nascimento de uma criança, em *Álbum*, nada tem a ver com a família: o filho é de Heloísa, estranha ao meio, e o pai é outro. A imagem final da tragédia é de caos — Senhorinha indo ao encontro de Nonô, o filho louco, na realização clara do incesto. O espetáculo conservou, contudo, as peças que não caracterizam especificamente o mito do eterno retorno, e aboliu *Os Sete Gatinhos* e *O Beijo no Asfalto*, onde se distingue melhor sua presença. A segunda objeção que fiz a Antunes refere-se à última cena de *Álbum*: diferentemente do texto, em que a mãe "parte para se encontrar com Nonô e se incorporar a uma vida nova", enquanto Jonas morre assassinado, o espetáculo acrescenta a essa cena um epílogo de festa nupcial, e há no palco um carrinho de bebê.

Antunes replicou muito bem, teoricamente, às objeções. O desfecho não pertencia àquelas peças, sem dúvida, mas ao conteúdo mental do dramaturgo. Isso é o que ele chama a miragem de Nelson. Marca-o o mito de Adão e Eva. O pecado original estigmatiza o homem. Daí, a inserção de outro mito — o de Sísifo —, que fundamenta a sua ideologia, a da repetição permanente. Leva-se o fardo até o alto da montanha, e ele rola até em baixo, para se recomeçar tudo outra vez. Esse é o castigo para quem cometeu o pecado original. A obra de Nelson é circular: as pessoas, de fato, não saem do lugar.

Estranhou-se no dramaturgo a presença dos mitos da mulher pérfida e todo homem é canalha. A História resume-se a um salve-se quem puder. Qual a conquista efetiva que se fez até hoje? A miséria está aí, desafio sempre renovado. Antunes considerou minhas objeções lógicas e fechadas:

> Posso ter liberdade e emprestar a miragem das outras obras. Meu propósito não era apenas o da encenação de algumas peças de Nelson, mas a descoberta de seu universo profundo. Como artista, tenho o direito de abrir mão da especificidade de uma peça determinada, em benefício da visão global.

Com essa explicação, estávamos entendidos. Não era necessário insistir em pontos de vista que visavam mais a esclarecer posições teóricas. Porque, inclusive, já aplaudi espetáculos cujo embasamento não me con-

Cena de *Beijo no Asfalto*, na montagem original de *Nelson Rodrigues O Eterno Retorno* (Foto Ruth A. Toledo/Arquivo Multimeios do CCSP).

vencia. Apenas, o significado que o autor veiculava era tão forte que não se percebiam as intenções do encenador. Não era esse o caso de Antunes, mas não tinha sentido pensar em deturpação da obra do dramaturgo.

Antunes reitera que desejava contestar, antes de tudo, a tese Nelson Rodrigues autor de comédia de costumes. A premissa do encenador, sem dúvida, confere ao dramaturgo a maior dimensão que ele tem. Argumento que, ao invés de abdicar dele, o espetáculo revelou-a em *Os Sete Gatinhos* a partir do naturalismo. O próprio Antunes admitiu a forte presença naturalista no texto, a ponto de retirá-lo do espetáculo. Aí, suas preocupações atuais como artista se chocavam com o estilo usado pelo dramaturgo em certo momento da obra.

Acredita o diretor que Nelson se socorreu do naturalismo para viabilizar a montagem das peças. Essa característica não passou de condicionamento, roupagem. A linha de força, a linha espiritual caminha em outra direção. Já eu, como tive oportunidade de afirmar, recuso a idéia de que Nelson fez concessão, em face do impasse criado por *Álbum de Família, Anjo Negro, Senhora dos Afogados* e *Dorotéia*. É evidente que até um amigo e defensor do porte de Manuel Bandeira lhe recomendou escrever sobre "gente normal"... Continuo a pensar que, esgotada a exploração dos arquétipos, Nelson, na última e mais numerosa fase de sua obra — a das tragédias cariocas — buscou o compromisso entre o mundo interior e a realidade à volta. Fundiu o mítico e o cotidiano — o que faz a História.

Antunes tem profunda consciência de seu alvo. Cheguei a avançar que, descartando elementos evidentes da dramaturgia rodriguiana, ele a estaria utilizando como matéria-prima para cumprir itinerário pessoal. O diretor se escudou na linha da fenomenologia. Infelizmente, não havia conseguido equilíbrio para materializar, segundo seu conceito, *Os Sete Gatinhos* e *O Beijo no Asfalto*. E, naquele momento, não podia abrir mão do combate à comédia de costumes, seja pela novidade, seja pela maneira em uso de se montar Nelson.

A encenação, no dizer de Antunes, sensibilizou muito os grupos jovens do Rio, que a julgaram superior à de *Macunaíma*. Aproximaram-nos muitas colocações de ordem estética. É importante o ator soltar-se com paixão e disciplina, para que brote o inconsciente. Orienta o grupo o trabalho social de dar. A abolição do cenário não é gratuita, nasce da idéia de que a estética precisa corresponder à economia do país. O palco nu materializa a estética da pobreza, equivalente à situação do Brasil. A pobreza estimula a volta do lúdico ao teatro.

Nos festivais internacionais de que têm participado, as encenações de Antunes são vistas em pé de igualdade com as mais avançadas do mundo inteiro. As melhores montagens levadas aos certames discutem geralmente, de preferência, a própria linguagem do palco, e o diretor afirma que o trabalho de seu grupo é de metalinguagem. Em outra linha, está em cena o autor, com a reflexão sobre a sua biografia. Não interessa mais a ninguém contar histórias. Quem deseja narrá-las, vai para a televisão.

Defende Antunes que *O Eterno Retorno* é mais sintético, enxuto, contundente que *Macunaíma*. *Toda Nudez* não tem mais nada de decorativo. Lembro que, ao reduzir o texto ao essencial, Antunes foi passível da crítica de que restava apenas o digesto da peça. Ele não considera absurda a objeção. Mas, como queria demonstrar uma tese, sabe que todo progresso, cujo fundamento é uma posição mais ou menos radical, acarreta de início inevitável prejuízo.

Outros princípios do encenador: tem muita influência do cinema e, pelo amor às artes plásticas, julga-se mais visual do que literário. Só que a sintaxe dramatúrgica de Nelson pertence ao cinema anterior a 1960, enquanto ele se sente marcado pelo cinema japonês e de Godard (de *La Chinoise*) em diante. O surrealismo também o ajudou muito. Se a tragédia grega é solar, Antunes enxerga o teatro de Nelson sob o prisma lunar.

Basta ver a pesquisa a que se entrega o encenador para concluir que ele não poderia realizá-la com atores profissionais, que precisam ensaiar pouco tempo, a fim de que a bilheteria funcione o mais depressa possível. Para ele, não há diferença entre realizar uma telenovela e Shakespeare em 60 dias. Sabe Antunes que a única solução, na experiência pela qual optou, é o trabalho com o jovem. E não se trata apenas de condicionamento econômico: há também afinidade espiritual -

> eu me encontro muito no jovem e o jovem se encontra em mim. Eu draculizo para sobreviver e eles me draculizam para aprender e encetar uma carreira. Há troca bem-vinda, consciente, de ambas as partes.

Para a montagem de *Macunaíma,* fruto do Centro Teatral de Pesquisas, criado em 1977 por Antunes, organizou-se a Cooperativa Pau Brasil. A encenação de *O Eterno Retorno* ficou a cargo do Grupo de Teatro Macunaíma, que deu continuidade ao trabalho anterior. Se, em centros mais adiantados, se poderia pensar numa remuneração condigna para a pesquisa, entre nós ela permanece algo utópica. Não há Mecenas, dentro da exigüidade de verbas, para assumir os gastos normais de quase dois anos de trabalho. Os atores encaram a situação como uma bolsa de estudos de aprendizado teatral. A Secretaria de Cultura do Estado patrocinou a produção da estréia e o local de ensaios e da carreira do espetáculo — o Teatro São Pedro. São quase dois anos sem remuneração efetiva. Quando o ator não encontra um bico ou não é manequim fotográfico, ou não tem o amparo familiar, vive de dinheiro emprestado ou de alguma verba que o Centro obteve para pagar o almoço dentro do teatro, constituído de arroz integral, ovo, batata e cenoura.

A cooperativa investe no projeto, a longo prazo. Não há patrões e empregados, como na empresa tradicional. Os atores são seus próprios patrões. Antunes nunca recebeu um tostão das cooperativas. Sua participação é a costumeira em qualquer espetáculo profissional, isto é, do produto da bilheteria percebia 7% em *Macunaíma,* e 8% em *O Eterno Retorno*. O projeto, naturalmente, viabilizava-se pelo aval do prestígio do encenador junto às autoridades.

A longa preparação justifica-se, também, por causa do período de ensino do "beabá" teatral, do curso de interpretação com vocalização, expressão corporal e estudo teórico. Na parte da manhã, os atores participavam das aulas ministradas pelos seguintes professores: Dança, Paula Martins; Dicção, Mara Suzana Behlau; Taichi, Jou Eel Jia; Música, maestro Alberto Jaffé, do SESC; e Sensibilização, Silas Maciel. Deram-se ainda aulas de instrumentos de sopro, ioga e natação.

Os cursos foram custeados por uma verba de quinhentos mil cruzeiros concedida pelo Governo do Estado. O que sobrou dela destinou-se à aquisição e manutenção do material necessário ao núcleo de trabalho

— compra de textos e objetos de cena. A Secretaria liberou, para a produção do espetáculo, dois milhões e quinhentos mil cruzeiros, sendo um milhão para a montagem e o restante distribuído em seis parcelas de duzentos e cinqüenta mil cruzeiros.

No ensaio "Método de Trabalho", assinado pelo grupo, quatro meses depois da estréia, e inserido no programa definitivo do espetáculo, informou-se que, além dos subsídios fornecidos por Jung e Eliade, "a procura da tradução poética remeteu à linguagem divina de Vico, aos ensaios de Emerson, à poética do espaço de Bachelard". A postura do ator-poeta desenvolveu-se a partir de Vico e Diderot: "O que se tentou eliminar foi a postura de catarse psicodramática, muito em voga no teatro brasileiro da década de 60". Na "busca de uma filosofia de arte utilizaram-se técnicas stanislavskianas, prevalecendo, porém, Diderot".

Em *Os Sete Gatinhos*, "a mesa sugeria a tribuna, o centro da casa, da família, em torno da qual tudo se desenrola, o simbolismo mítico do centro do universo, da montanha — umbigo do mundo — que liga o céu à terra. Esse simbolismo voltaria a se inserir em *Álbum de Família*, uma espécie de versão aristocrática de *Os Sete Gatinhos*".

O ensaio informa, em outro ponto:

> A inserção da figura do menino acabou se demonstrando uma síntese do aprendido com Vico, embora de início não se tivesse consciência disso. (...) Basicamente, a atuação do menino está ligada à expressão da linguagem divina, ao gestual dos hieroglifos e aos ideogramas, numa síntese de dança das palavras, compreendendo-se a dança como tentativa de expressão da linguagem divina e hieroglífica e as palavras como a expressão da linguagem humana.

Outras explicações verbalizam-se no documento: no início de *Toda Nudez*, os atores sentados nas cadeiras significam

> o resultado de uma sensação de solidão social de personagens frente à sua janela, observando com desconsolo um ponto fixo, o nada. Nessa peça, ainda se ressaltaria o conceito de licantropia de Herculano — o casto diurno, mas devasso nas trevas — a já arquetípica fábula do homem-monstro. O cantor e a cantora, em *O Beijo no Asfalto*, tiveram o propósito de distanciar as cenas do referencial, quanto mais se acreditasse na sua continuidade normal.

O grupo identificou com as suas necessidades os espetáculos de Pina Bausch, além de outros vistos por alguns quando da primeira viagem à Europa: Kazuo Ohno, Tadeusz Kantor, por exemplo.

> Foram enriquecedores os trabalhos dos cineastas Werner Schroeter, Nagisa Oshima, Herzog, bem como a fotografia de Diana Arbus, as obras de George Segall, Magritte, Max Ernst, entre outros. A correlação tempo/acesso ao inconsciente como trabalhada por Bob Wilson e a experiência de Peter Brook com jovens, na França, foram guias especiais para tocar a sensibilidade.

Finalmente, o elenco partiu do quantitativo, para fazer a seleção e chegar à qualidade.

De início, era a seguinte a distribuição das personagens:

em *Beijo no Asfalto* — Arandir, Marcos Oliveira; Selminha, Cissa Carvalho; Aprígio, Washington Lasmar; Aruba, Manoel Paulino; Amado, José Ferro; Policial, Walter Portella; e Dália, Bia Lessa;

em *Álbum* — Jonas, Marcos Oliveira; Senhorinha, Marlene Fortuna; Tia Ruth, Geysa Gama; Edmundo, Ary França; Guilherme, José Ferro; Glória, Tássia Camargo; e Tereza, Bia Lessa;

Arciso Andreoni (em primeiro plano), na dança solitária de *Toda Nudez Será Castigada*, concebida pelo diretor Antunes Filho.

Toda Nudez Será Castigada no espetáculo *Nelson 2 Rodrigues*, encenado em 1984 no Teatro Anchieta de São Paulo (Foto João Caldas/Arquivo Multimeios do CCSP).

em *Toda Nudez* — Geni, Marlene Fortuna; Herculano, Washington Lasmar; Patrício, Marcos Oliveira; e Serginho, Ary França; e

em *Os Sete Gatinhos* — "Seu" Noronha, Luiz Henrique; D. Aracy, Geysa Gama; Aurora, Salma Buzzar; Hilda, Bia Lessa; Arlete, Cissa Carvalho; Débora, Lígia Cortez; Silene, Tássia Camargo; Dr. Bordalo, Marcos Oliveira; e "Seu" Saul, Whalmyr Barros. O Menino era vivido por Luís Alves Pereira Neto (Ferrugem).

Quando se imprimiu o programa definitivo, já era um pouco diferente a relação de atores: Arciso Andreoni, Ary França, Cissa Carvalho, Cristina Bonzon, Francisco Dias Pagliaro, Isabel Ortega, José Ferro, Lígia Cortez, Luiz Henrique, Maithê Alves, Manoel Paulino, Marcos Oliveira, Marília Valença, Marlene Fortuna, Ricardo Hoflin, Roberto Francisco, Salma Buzzar, Vera Zimmermann, Walter Portella, Whalmir Barros, Malu Pessin e Gláucia Regina. Na temporada carioca, tive oportunidade de ver pela quarta vez *O Eterno Retorno*, registrando, entre outras modificações, Salma Buzzar no papel de Senhorinha de *Álbum*, em lugar de Marlene, que protagonizava *Toda Nudez*. Salma era Zulmira, de *A Falecida*, que não figurava já na estréia, porque a "ilustração cênica da fértil imaginação da personagem (...) tornava muito presente a sombra de *Macunaíma*, pelo que se decidiu sumprimi-la da coletânea".

A ficha técnica mencionava ainda os seguintes créditos: rapsódia musical, maestro Mário Gréggio e o grupo; pesquisa musical, Izabel Ortega; cena e figurinos, Irineu Chamiso Jr. e o grupo; dança, Paula Martins; iluminação, Sandro Polloni; sonoplastia, Whalmyr Barros; pesquisa, Valderez Cardoso Gomes; assistente de direção, Luiz Henrique; e adjunto de direção, Amália Zeitel.

Em meu comentário sobre o espetáculo, publicado no *Jornal da Tarde* de 13 de maio de 1981, depois de afirmar que a obra de Nelson não estava passando pelo purgatório que costumam enfrentar os mortos recentes e que ele "teria apreciado a dolorosa carga de humanidade que impregna a montagem e a transfigura em comovida poesia", escrevi o seguinte:

> Curioso como fica patente a profunda unidade do teatro rodriguiano, nessa seleção de quatro textos (...). Observe-se que, nessa antologia, *Toda Nudez* é a mais recente criação do dramaturgo e a mudança de ordem em nada alterou o universo desnudado. Tenho para mim que, na concepção do diretor Antunes Filho e do Grupo de Teatro Macunaíma, não faria diferença a escolha de outros textos, porque se buscou a essência do autor.
>
> E é essa essência que se transmite, com absoluta nitidez. Não vou negar que certas peculiaridades dos textos são sacrificadas, em função dos cortes impostos aos diálogos, para que não se ultrapasse o limite de três horas (na íntegra, as quatro obras exigiriam ao menos o dobro desse tempo). Perderam-se pormenores da elaboração de um ficcionista já de si tão econômico, que em poucas pinceladas punha de pé uma personagem. Mas esses prejuízos se compensaram com a valorização de outra virtude, tão característica do procedimento do dramaturgo: a concentração, o acúmulo, a abundância reiterativa de dados, reafirmando a originalidade inconfundível do mundo rodriguiano.
>
> Antunes e o Grupo Macunaíma aproximaram-se de Nelson pela óptica dos arquétipos junguianos e de *O Mito do Eterno Retorno*, de Mircea Eliade. Opção profundamente válida, para quem vê além das aparências e encara o dramaturgo na seriedade fundamental de seus propósitos, à margem do folclore que se criou

à *volta dele*, como fabricante de frases memoráveis, humorista dos mais ferinos na faina jornalística. Eu receava, porém, que a possível imposição de um modelo comprometesse a gritante individualidade das criaturas rodriguianas. A teoria pode prejudicar a espontaneidade da ficção. Felizmente o aparato "científico" não sobrecarregou de intenções doutrinárias a montagem, que flui movida apenas pela magia poética das palavras, das situações e das personagens.

Vê-se, portanto, que *Nelson Rodrigues O Eterno Retorno* é uma realização feliz, de dramaturgo e encenador na plena maturidade criativa. Antunes depura a linguagem do palco, já tão rigorosa na montagem de *Macunaíma.* São mínimos os elementos cênicos mobilizados: não mais que algumas mesas e objetos, e muitas cadeiras. Em compensação, os figurinos de Irineu Chamiso Jr. têm requintes formais e os efeitos luminosos realizados por Sandro Polloni modificam a cada momento a atmosfera do palco.

Na disposição das cadeiras, no desenho dos grupos, no movimento dos atores obtém-se belíssima plasticidade. Sempre por meio dos mais simples recursos e sem a gratuidade de qualquer intenção. O apoio à música e a figuras não incluídas no diálogo original visa a reforçar um objetivo, a estabelecer um contraponto, a tornar explícito um comentário. Assim como Antunes marcava o intervalo de *Macunaíma* com a transmissão da "Carta às Icamiabas", a primeira parte do *Eterno Retorno* termina com uma série de depoimentos sobre e de Nelson. E é uma bela idéia a de fazer um menino viver o dramaturgo, convocando para o palco as suas personagens.

O processo de trabalho desenvolvido por Antunes não poderia, ao menos no Brasil, ajustar-se às exigências do teatro empresarial (na Europa, as companhias estáveis, subsidiadas pelo Estado, permitem-se ensaiar um espetáculo durante muitos meses). A necessidade da pesquisa, para que se esgote o tema, requer o empenho de todo o grupo, em tempo integral. Basta ler as apostilas, elaboradas por Valderez Cardoso Gomes, Amália Zeitel e José Ferro, para concluir como foi sério o estudo da obra de Nelson Rodrigues. Sem o esquema profissional e verbas expressivas a servir-lhe de apoio, Antunes Filho precisaria contar, mais uma vez, com a abnegação de valores jovens, desejosos de fazer um bom aprendizado e colaborar numa iniciativa artística do maior alcance. Considerando que poucos atores passaram por uma experiência anterior, o rendimento interpretativo é surpreendente. E sabe-se da imensa dificuldade para encarnação das personagens rodriguianas, sugeridas apenas nos traços essenciais.

Um prazer para o espectador é sentir que todos os intérpretes sabem o que estão fazendo no palco. Intelectualmente, não cabe exigir mais nada, de ninguém. As deficiências, compreensíveis, são de outra natureza: vários atores não dominam o instrumental técnico necessário, sobretudo a voz. E fica visível, em alguns casos, a falta de familiaridade com o palco, só superável após o desempenho de várias peças.

Marlene Fortuna sai-se muito bem, tanto como a prostituta Geni, de *Toda Nudez,* como a contida Senhorinha, de *Álbum*. Uma atriz que logo estará na primeira linha do nosso teatro. Marcos Oliveira é outro valor que se afirma: é o diabólico Patrício de *Toda Nudez,* o alucinado Dr. Bordalo de *Os Sete Gatinhos,* o puro Arandir de *Beijo no Asfalto* e o trágico Jonas de *Álbum*. A empostação vocal mantém-se um tanto monocórdica, mas as características das várias personagens, tão distintas, estão bem marcadas. Ary França mostra intensidade tanto em Serginho, de *Toda Nudez,* como em Edmundo, de *Álbum.* Cissa Carvalho valoriza com precisão a Arlete de *Os Sete Gatinhos.* José Ferro faz uma minuciosa composição do repórter Amado Ribeiro, em *Beijo no Asfalto* (que incorpora, aliás, um monólogo revelador de *Bonitinha, mas Ordinária).* Geysa Gama tem uma patética presença tanto na Gorda de *Os Sete Gatinhos* como na Tia Rute de *Álbum.* Não dispõem ainda de domínio, para as responsabilidades que lhes foram atribuídas, Washington Lasmar como Herculano de *Toda Nudez* (melhor no difícil papel de Aprígio de *Beijo no Asfalto),* Luiz Henrique como o "Seu" Noronha de *Os Sete Gatinhos,* e Cissa Carvalho (excelente em *Os Sete Gatinhos)* como a Selminha de *Beijo no Asfalto.* Tratando-se de protagonistas, o resultado final não alcança o nível que seria desejável.

> Essas restrições não atingem, de nenhuma forma, o brilho do conjunto. *Nelson Rodrigues O Eterno Retorno* tem a mesma importância de *Macunaíma*. Se, na adaptação da rapsódia de Mário de Andrade, Antunes Filho desvendava nossa mitologia rural, no novo espetáculo confia à platéia, como num espelho, a mitologia urbana brasileira.

A crítica, em coro, teceu os maiores elogios ao espetáculo. Jefferson del Rios, na *Folha de S. Paulo* de 9 de maio de 1981, afirmou que "O Eterno Retorno tem porte de obra-prima". *O Estado de S. Paulo* de 10 de maio dedicou praticamente uma página à montagem, reunindo comentários de seus três críticos de teatro adulto: Ilka Marinho Zanotto, Mariângela Alves de Lima e Clóvis Garcia. Só acontecimentos muito especiais merecem tamanho cuidado da imprensa.

Ilka Marinho Zanotto escreveu, entre outras observações:

> Antunes Filho soube, juntamente com sua equipre privilegiada, mergulhar de cabeça nesse vulcão que é o universo de Nelson Rodrigues e dele extrair a alma e exorcizar os demônios, capturando-lhe o espírito apocalítptico no espaço mágico da cena. (...) Se a genialidade de Nelson Rodrigues é incontestável, dificilmente sua obra terá equivalência cênica tão adequada quanto a montagem do Grupo Macunaíma.

E, para finalizar:

> Com *Nelson Rodrigues O Eterno Retorno* está aberta a trilha infinita para a releitura da saga rodriguiana.

Publicou Mariângela Alves de Lima:

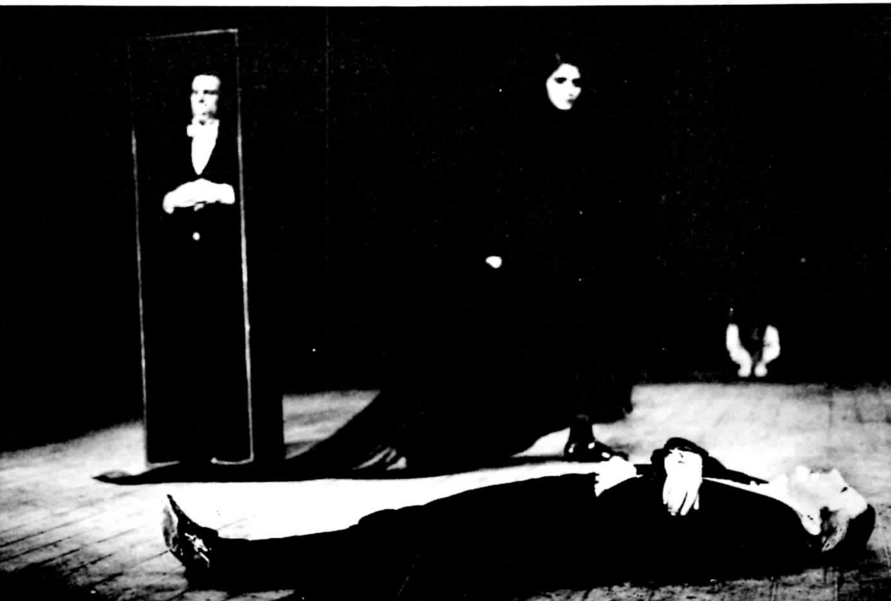
> Entre as muitas escolhas possíveis, o grupo optou pela construção de uma *via sacra* das paixões humanas, em que um único sentido perpassa todas as particularidades. As quatro peças, com suas diferenças de situações e personagens, formam um encadeamento recorrente de amor e morte. Em vez de propor um ângulo diferente, cada peça é considerada uma reiteração da existência de um lado escuro, tortuoso e comovente da psique humana.
>
> Esta é a primeira encenação de uma peça de Nelson Rodrigues, que tenho a oportunidade de ver, em que o diretor não sucumbe ao fascínio pelas frases de efeito do dramaturgo. Neste caso a frase mais curiosa brota naturalmente da relação cênica que a circunscreve. O interessante é que, sem essa concessão a uma certa comicidade de frases, o espetáculo reforça as necessárias intervenções do grotesco e da ironia.
>
> (...) É interessante observar também o contraste entre a evidência das peças escolhidas e o efeito obtido pela encenação. Sobre temas que falam de incesto, adultério, assassinato e várias formas de traição, constrói-se um espetáculo cujo efeito primordial é uma sensação de beleza e pungência. Participando do substrato humano desses atos, é possível aceitá-los como irmãos do sofrimento. São pecados remissíveis.

Clóvis Garcia concluiu assim suas observações:

> A direção de Antunes Filho recorre a alguns elementos que parecem se tornar o estilo do diretor: o uso de um palco vazio com cadeiras, os frisos de atores desfilando, a movimentação de massas (tão importante, por exemplo, em *Beijo no Asfalto*), a música utilizada como um comentário irônico do texto, os quadros vivos. Na cenografia, o estilo formalista — que os expressionistas descobriram em Adolphe Appia, muito mais adequado às suas peças que, desrespeitando os limites de tempo e espaço, exigiam uma cena neutra — é funcional para um espetáculo de quatro peças. Com alguns acessórios, especialmente as maleáveis cadeiras, o cenário se completa com a iluminação (o que também fora proposto por Appia) e pelos próprios atores. Irineu Chamiso Jr. realizou a cenografia e os figurinos, estes de grande beleza visual. Com um elenco que participou de toda a preparação cultural e, portanto, capaz de compreender todas as implicações do texto, apenas prejudi-

Salma Buzzar (Senhorinha) e Marcos Oliveira (Jonas), sentados, na montagem de *Álbum de Família*, de *Nelson 2 Rodrigues*, levada em 1984 no Teatro Anchieta (Foto João Caldas/Arquivo Multimeios do CCSP).

Senhorinha (Salma Buzzar) assassina Jonas (Marcos Oliveira), em *Álbum de Família*, de *Nelson 2 Rodrigues* (Foto João Caldas/Arquivo Multimeios do CCSP).



> cado pela falta de treinamento vocal (erroneamente, hoje, considerado dispensável), o espetáculo está à altura de Nelson Rodrigues, numa grande realização cênica.

Yan Michalski veio especialmente do Rio, publicando no *Jornal do Brasil* de 12 de maio longo e bem fundamentado estudo sobre a montagem. Depois de fazer considerações sobre as premissas gerais de *O Eterno Retorno*, afirmou ele:

> Pode-se discordar de algumas das colocações em que tal teorização se apóia. Pode-se sobretudo indagar se uma abordagem como essa não comporta o risco de mitificar, e por conseguinte até certo ponto mistificar, uma obra cujo nível de comunicação explícito situa-se em planos bem mais evidentes e superficiais. Mas não se pode negar a essa proposta os méritos da originalidade, da coerência e do rigor metodológico. Visto sob o ângulo proposto pelo trabalho do CPT (Centro de Pesquisas Teatrais), Nelson Rodrigues aparece como uma espécie de Ésquilo brasileiro, pai de uma tipologia e de uma imagística na qual todos nos podemos reconhecer, na medida em que traduz momentos vitais comuns a todos, ligados aos traumas do nascimento e da infância, ao fantasma da morte, ao impulso das paixões que escapam ao controle da razão, ao choque dos anseios primitivos contra o muro das proibições construído pela civilização. Fascinante premissa teórica, em cima da qual um poeta do palco como Antunes Filho não poderia deixar de sentir-se motivado a elaborar uma obra seminal para o nosso teatro.

Adiante, lê-se:

> O diretor nega-se a criar imagens que sejam ilustrações simbólicas diretas dos mitos encontrados nas profundezas do vulcão das paixões rodriguianas. Ele procede mais pela *via negativa,* ou seja, eliminando do seu código cênico tudo aquilo que uma certa tradição rodriguiana transformou em estereótipo, para deixar apenas a essência. Sob este ângulo, não é por acaso que uma interpretação semelhante da obra de Nelson é empreendida por um grupo paulista. Para artistas cariocas teria sido muito mais difícil abrir mão das convenções de cor local, quer em termos de sugestões visuais, quer em matéria de comportamento interpretativo.

Yan arrola os componentes da montagem (''Antunes afirmou ter feito um espetáculo *germânico* e a definição é sem dúvida pertinente''): a ''tradição do teatro e, talvez mais ainda, do cinema expressionista alemão'', Pina Bausch e o *kitsch*, para comentar:

> A fusão desses elementos, temperada pela notável sensibilidade plástica do diretor, cria imagens de uma insólita beleza, algumas delas figurando entre as mais belas que eu me lembre de ter visto num palco. Explicitamente, elas não *significam* os mitos e arquétipos que se pretendia traduzir cenicamente. Mas o impacto estético é de tal ordem que coloca o espectador num estado emocional favorável à reprodução, na sua memória afetiva, de sensações profundas, possivelmente ligadas àquelas remotas e ocultas raízes que se queria desencavar, por intermédio do turbilhão das paixões que impulsionam os personagens rodriguianos.
>
> Este é provavelmente o mérito maior do espetáculo, um mérito raro, que o teatro só nos seus momentos privilegiados consegue produzir. E pelo qual vale a pena pagar o preço, que é pago aqui, de uma formulação cênica decididamente formalista e esteticista, que abre mão de boa parte da seiva popular que constitui a outra faceta, aqui desprezada, da obra rodriguiana, junto com a sua singular brasilidade, aqui substituída por um código que se insere nas tendências mais avançadas da vanguarda teatral contemporânea.

Depois de estabelecer paralelo entre as encenações de *Macunaíma* e *O Eterno Retrono,* Yan Michalski termina:

> Embora sem senhum desempenho individual de impacto comparável à presença de Carlos Augusto Carvalho como protagonista de *Macunaíma*, e embora apresentando problemas técnicos de dicção e projeção decorrentes da inexperiência da maioria dos intérpretes, o elenco atua com uma extrema inteligência e niti-

dez estilística; e pelo menos cinco dos 20 atores conseguem jogar uma luz particularmente nova sobre os seus personagens, ao mesmo tempo em que renovam também a própria tradição estilística da intepretação rodriguiana.

Para nosso orgulho nacional, era importante saber como a Europa receberia a obra do maior dramaturgo brasileiro. *Macunaíma* se tinha tornado a coqueluche de todos os festivais internacionais, lotando as platéias da Espanha, do México, da França, da Holanda, da Alemanha, da Itália e da Inglaterra. Não se tratava, entretanto, de texto original para o palco. Gostaríamos, provincianamente, de nova sanção para nossa literatura dramática, obtida já por montagens isoladas de João Cabral de Melo Neto (*Morte e Vida Severina* não pode ser considerada peça normal), Ariano Suassuna, Jorge Andrade, Guilherme Figueiredo, João Bethencourt, Leilah Assunção e uns poucos mais.

A aceitação de *O Eterno Retorno* foi tão boa em Berlim e Londres, em 1982, que o elenco recebeu convites para apresentar-se em Caracas, Milão, Madrid e outras cidades. Dentro do complicado esquema de preparo de seu repertório, o encenador tinha o propósito ainda de realizar uma excursão nacional do espetáculo.

Em carta que me dirigiu em 17 de agosto de 1982, Antunes remeteu-me cópia das críticas feitas nas publicações européias, ponderando:

> Para nós, é de vital importância a divulgação desse material pela imprensa brasileira: ajudaria a desfazer aquilo que acreditamos haver no nosso público em relação às obras dramáticas de Nelson Rodrigues: um certo preconceito derivado de um complexo de causas. Esse material publicado, temos certeza, facilitará, em muito, a excursão que o Grupo deverá iniciar por todos os recantos do Brasil (que é nossa meta prioritária), assim que retornar da Europa. E ajudaria a reapresentação de *Nelson Rodrigues O Eterno Retorno* nas praças de São Paulo e do Rio de Janeiro, onde o público, na sua grande maioria, se manteve 'congelado' em relação ao espetáculo (quase como ocorreu em *Macunaíma*, em algumas cidades, antes da primeira excursão ao Exterior).

A crítica européia, porém, a não ser para efeito publicitário, nenhuma contribuição traria ao conhecimento do espetáculo. A barreira da língua mostrou-se intransponível. O resumo dos episódios passados em cena não franqueia o ingresso no universo rodriguiano. Apesar dos rasgados elogios, alguns comentários chegam a ser ridículos. Ao lê-los, senti vergonha das bobagens que devo ter escrito a propósito de encenações cuja língua não dominava.

O mais interessante trabalho que tive oportunidade de ler é o da resenha que Thomas Thieringer fez sobre a participação do teatro da América Latina no Festival Novo Horizonte de Berlim, publicado no jornal *Süddeutsche Zeitung* de Munique, de 23 de junho de 1982. Escreveu o crítico:

> Certamente, a situação foi difícil para os grupos teatrais do Peru, Colômbia, Venezuela e México, pois *Macunaíma* já tinha estado antes em Berlim, com o grupo teatral brasileiro de Antunes Filho. Apresentar-se depois deste milagre teatral de São Paulo, esfuziantemente sensual, não é nenhum prazer. E mesmo o próprio Grupo de Teatro Macunaíma, de Antunes Filho, pôde senti-lo. Depois da primeira série de apresentações, os brasileiros mostraram ainda peças de Nelson Rodrigues, aclamado como o dramaturgo mais importante do país.
>
> Rodrigues, que faleceu em 1980 com 67 anos, foi um decidido partidário da ditadura militar brasileira e, de forma igualmente evidente, desprezava decididamente as "classes superiores" de seu país. Queria fazer um teatro repulsivo, que

O transporte do caixão de Geni, em *Toda Nudez Será Castigada*.

Herculano (Washington Lasmar) dialoga com as tias, em *Toda Nudez Será Castigada* (Foto Marcos Magaldi, de uma série destinada a documentar as marcações do espetáculo).

Geni (Marlene Fortuna) trai Herculano com Serginho (Ary França), em *Toda Nudez Será Castigada* (Foto Marcos Magaldi).

contagiasse os espectadores de tifo e malária. É admirável a maneira como o diretor Antunes Filho "sintetizou" as duas "peças desagradáveis" — *Álbum de Família* e *Toda Nudez Será Castigada* — sob o título de *O Eterno Retorno*, num espetáculo só. Junto com Rodrigues, destrói as "belas aparências" da família e dos bons costumes, na medida em que rompe, numa estética refinada, a irada prestação de contas do autor com as personagens masculinas, possessas de angústia e sexualidade.

Poderia ser exemplar, também para o teatro alemão, a maneira como Antunes Filho e seu grupo enriquecem o seu "teatro pobre" com o seu refinadamente expressivo estilo imaginativo, como desenvolveu, apenas com poucas cadeiras e mesas, espaços cênicos. Com o Grupo de Teatro Macunaíma, o teatro da América do Sul desenvolveu uma linguagem teatral própria e única, em meio à necessidade e à miséria.

Ortrum Engelkraut, no jornal *Volksblatt* de Berlim (15 de junho de 1982), afirmou que os aplausos foram intensos, para "os excelentes atores e para a grotesca encenação de Antunes Filho", concluindo:

> Novamente, são meios simples os que atingem os efeitos cênicos no espetáculo brasileiro: o *Danúbio Azul*, tocado como valsa nupcial, torna-se grotesca dança da morte; numa outra cena, quatro casais ficam paralisados em intensas poses de tangueiros, enquanto um ator, ao fundo — sozinho e sem expressão — dança o tango até o fim. Três "velhas tias", como corporificação da moral familiar, formam um trio que late de forma assustadora e fornecem os momentos cômicos. Também este um espetáculo brilhante.

O jornal *Der Tagespiegel* de Berlim, de 15 de junho, estampou uma crítica assinada com as iniciais G.G., de que reproduzo a parte final:

> Antunes Filho e seu grupo encontraram uma forma de apresentação para as gritantes bizarrias destas peças, que as distancia, tornando-as assim suportáveis: a acentuação satírica. Ela é especialmente exitosa no *Álbum de Família*: a burguesia respeitável, que lá se reúne, no início de cada cena, com sorrisos gelados, numa fotografia coletiva, solta-se depois numa série de excessos, que levam a seriedade patética até o limite, até transformar-se no ridículo. Um teatro que, nos seus contrastes entre luminosidades brilhantes e pesadas escuridões, lembra os filmes de Buñuel, e que foi festejado com ênfase pelo público berlinense.

Ned Chaillet, em *The Times* de Londres de 10 de agosto, observou:

> Uma linguagem totalmente acessível na segunda produção do Grupo de Teatro Macunaíma do Brasil, nos Estúdios Riverside: a linguagem do movimento e da imagem. Antunes Filho tem uma visão única do palco, preenchendo-o com bailarinos que, num dado momento, giram e rodopiam e, no seguinte, mantêm imobilidade absoluta, apresentando um discurso naturalista por atores pintados de branco e estilizando a violência e a paixão em momentos de terrível beleza.

Termina o comentário:

> É uma companhia teatral maravilhosa, tendo um ritmo estabelecido em todas as peças por Marcos de Oliveira. Há uma perda, entretanto, nas peças de *O Eterno Retorno*, porque, ao contrário de *Macunaíma*, muito fica faltando, sem uma forma de tradução.

Eis aqui alguns trechos da crítica de Christopher Hudson em *The Standard* de Londres, de 9 de agosto:

> Revezando-se com o deslumbrante *Macunaíma* nos Estúdios Riverside, o Grupo de Teatro Macunaíma está representando dois melodramas do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues: *Álbum de Família* e *Toda Nudez Será Castigada*.
>
> O contraste não poderia ser maior: *Macunaíma* é uma alegoria folclórica, povoada de deuses e monstros, sacudida pelo ritmo das clareiras da selva e das ruas

> da cidade. As duas peças de Nelson Rodrigues são estudos focalizados na vida em família e nos ciúmes que as destroem, similares às cenas de Balzac e tornadas assassinas, sob o sol brasileiro.
>
> Mais uma vez, o diretor Antunes Filho opta por produções muito estilizadas, utilizando-se do mínimo possível de objetos cênicos, vestindo o elenco branco e preto e freqüentemente fazendo-o permancer no palco como testemunhas mudas do desenrolar das tragédias familiares.
>
> A falta de uma tradução simultânea ou de uma sinopse mais completa no programa, sente-se mais intensamente nestas peças do que em *Macunaíma*, onde a narrativa progride em mímica e pompa, assim como em diálogo.
>
> Mesmo assim, Antunes Filho torna o tema do dramaturgo bem claro para nós, com o mesmo sucesso: a atmosfera corrosiva da hipocrisia e da repressão sexual na rica sociedade católica brasileira do princípio do século e de como um se alimentava do outro incessantemente.
>
> (...) Novamente a magnífica perícia de palco de Antunes Filho que transmite ironias que não necessitam de tradução: a delicada música de dança, as prostitutas colegiais e o trio cômico de tias intrometidas, colocadas ao lado do desespero do viúvo e sua amante, vítima de um engodo, por Marcos de Oliveira.

Richard Gott, em *The Guardian*, de Londres e Manchester de 9 de agosto, perguntando se o grupo seria capaz de realizar, com teatro sério, o que atingiu tão espetacularmente com dança e mímica *(Macunaíma)*, observou:

> Ainda desde os primeiros momentos, assim que uma cena, envolvendo duas lésbicas brancamente desnudadas brincando em contraposição a um fundo de cena de música religiosa dissolvida num casamento de sociedade ao som do *Danúbio Azul*, ficou patente que o diretor Antunes Filho e seu elenco talentoso estavam para registrar outro triunfo.

Sobre o *Álbum:*

> É uma história em tal escala de improbabilidade que perdeu seu poder de chocar. (Realmente, assim como a ópera, talvez seja melhor representada numa língua estrangeira. O sentido é menos importante do que o som — "sua mãozinha está gelada" — e esta é uma das razões porque uma companhia de língua portuguesa como *Macunaíma* tenha sido tão acessível internacionalmente). Mas o drama da história de Nelson Rodrigues, assim que as crianças terminam em seus caixões, e o odioso *pater familias* é finalmente morto por sua esposa sofrida, é transmitido, sem que se necessite de palavras inteligíveis.

Resumindo numa longa frase o entrecho de *Toda Nudez*, o crítico finaliza:

> A farsa é mais engraçada, a tragédia, mais profunda do que na primeira peça. Geni, a prostituta, é uma heroína trágica real que vai para o caixão finalmente numa cena em que se torna mais comovente pelo que a antecedeu, onde garotas seminuas do bordel dançam pelo palco com homens de paletó de luto, decadência surrealista, talvez — provavelmente não a gosto dos conselheiros de Hammersmith que querem fechar o Riverside — mas é um teatro esplêndido.

Time Out, guia das artes de Londres (13 a 19 de agosto), em curta apreciação de Malcolm Hay, mencionou que Nelson foi rotulado no Brasil de 1940 e 1950, de escritor pornográfico, "mas aqui e agora provavelmente mais para despertar o interesse daqueles com gosto para o surrealismo teatral tórrido", para concluir:

> Se, assim como eu, você não dominar o português coloquial muito bem, todas as ironias verbais se perderão. Mas, por isso, a disciplina e a produção visualmente divertida do Grupo de Teatro Macunaíma é um deleite constante; a elegância suntuosa e o detalhe social perspicaz aproximam-se muito do efeito de um filme de Visconti que você terá a oportunidade de ver em um palco.

Julia Pascal, em crítica de *City Limits*, revista londrina de notícias e diversões (13 a 19 de agosto), escreveu:

> Embora mais literária e, portanto, pouco menos acessível que *Macunaíma,* esta antologia é um dos trabalhos mais revitalizantes em Londres. O diretor Antunes Filho fez uma abordagem cinematográfica na sua versão buñuelesca da tragédia-vingança de Nelson Rodrigues: *Álbum de Família.*

São as seguintes as últimas frases do comentário:

> Incesto, fraude e ciúme também são temas de *Toda Nudez Será Castigada,* mas aqui o modo de encarar o assunto é de um carnaval grotesco. Dá-se unidade teatral às duas peças, através do estratagema de abertura de um menino de dez anos de idade, "grasnando" irônicas boas-vindas à audiência. Ele assiste a crueldades, estupro e assassinato. E nós o assistimos assistir. É uma forma nítida de nos mostrar seu ponto de vista e também de apresentar a disparidade entre as perspectivas inocentes de uma criança e o conhecimento da depravação humana. Os efeitos cumulativos de tantas imagens surrealistas de um pesadelo, representadas com uma técnica refinada tão intensa, permanecem na imaginação por longo tempo.

6. Rico Inventário

Nelson Rodrigues teve a oportunidade histórica de renovar não só a dramaturgia mas também a encenação brasileira moderna, com o lançamento de *Vestido de Noiva*, que Ziembinski dirigiu para os Comediantes, em 1943. Pode-se argumentar que as condições particulares do teatro carioca, naquele instante, apelavam para o acontecimento, preparado pelas duas temporadas de Louis Jouvet, em 1941 e 1942[1]. É quase uma sorte, quando a conjugação de vários fatores produz o desfecho feliz.

Se Ziembinski não se instalasse no Brasil, fugindo da Europa assolada pela guerra, e a peça caísse nas mão de um diretor medíocre, provavelmente a estréia passaria despercebida. Sem a montagem que lhe fizesse justiça, a obra não revelaria o valor de imediato proclamado. Mas Ziembinski sentiu, em *Vestido de Noiva*, o elemento instigador de sua potencialidade, já então convertida em plenitude criativa. E Santa Rosa pôde aplicar, na cenografia, sua profunda concepção do teatro moderno. Por isso o espetáculo tornou-se o marco reconhecido por todos.

Não gozou dessa sorte, por exemplo, Oswald de Andrade, cuja peça *O Rei da Vela* apresenta tantos pontos em comum com a dramaturgia de Nelson[2]. Publicado em 1937, ano em que o ditador Getúlio Vargas decretou o Estado Novo, o texto não passaria, de forma nenhuma, pela Censura. Confinado ao livro, ele só sensibilizou um encenador três décadas mais tarde. José Celso Martinez Corrêa descobriu em *O Rei da Vela* o "aqui e agora" que serviram para o Teatro Oficina realizar, em 1967, o

---

[1] O tema é examinado na dissertação de Mestrado que Teresa Paes Leme Ribeiro de Queiroz Guimarães defendeu, em 1982, na Escola de Comunicações e Artes da USP, sob o título *Louis Jouvet no Brasil (1941-1942): Um Mestre Francês nas Raízes da Renovação Teatral da Década de 40.*

[2] Tratei do problema nas Conclusões de minha tese de doutoramento sobre o *Teatro de Oswald de Andrade,* defendida em 1972 na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

manifesto em que comunicou, "através do teatro e do antiteatro, a 'chacriníssima' realidade nacional"[3].

Depois da consagração de *Vestido de Noiva*, Nelson Rodrigues padeceu as agruras de continuar fiel ao mais legítimo impulso criador, confundido por muitos com sensacionalismo, gosto do escabroso, exploração indiscriminada de taras. Era o itinerário, que ele deveria cumprir à risca, para libertar-se dos próprios fantasmas. O mergulho no inconsciente primitivo equivaleu a dolorosa escola de autoconhecimento, em que o dramaturgo pesquisou as suas origens. Sem essa fase, nosso teatro se amputaria de algumas de suas expressões poéticas e Nelson não adquiriria o instrumental para fazer a síntese das tragédias cariocas [4].

Amigo do dramaturgo desde que residi no Rio, de 1948 a 1952, encontrando-me com ele quase diariamente, em certo período, discutíamos muito o impasse em que se encontrava sua obra, junto à crítica e ao público. Não me passava pela cabeça, evidentemente, aconselhá-lo a escrever "sobre pessoas normais". Mas, em muitas ocasiões, argumentei que o homem não se conduz apenas pelos impulsos íntimos, pelas fantasias inconscientes, agindo em função de penoso exercício da consciência, que funciona em sociedade como autocensura. Se exprimisse a imagem completa do indivíduo, forjada no convívio do cotidiano, ele reencontraria, por certo, a acolhida que lhe vinha faltando.

Creio que as tragédias cariocas significaram, para Nelson, nova estética, em que o social se equilibrou com a aventura interior. Não houve abdicação das raízes profundas da matéria inspiradora: apenas ajustamento às leis que disciplinam a conduta. A tensão dramática tornou-se mais forte, porque ao conflito da personagem consigo mesma agregou-se o conflito com o meio, a busca de espaço na faina do dia-a-dia.

Em qualquer de suas fases, o teatro rodriguiano importa em violenta catarse. Talvez Nelson nunca tenha sido mais preciso e categórico na enunciação de seus postulados do que no pequeno texto que preparou para o programa de *Perdoa-me Por Me Traíres*, estreada no Teatro Municipal do Rio, em 19 de junho de 1957. E, por incrível que pareça, o "fluxo de consciência" despertado pelo espetáculo desencandeou a estrepitosa vaia no final.

---

3. *In "O Rei da Vela:* Manifesto do Oficina", constante da edição da peça de Oswald de Andrade, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1967, pp. 45 e 46.

4. Ainda agora, o juízo sobre o teatro de Nelson Rodrigues é polêmico. Leia-se o que diz dele uma obra de avaliação global como, de Wilson Martins, *História da Inteligência Brasileira,* vol. VII (1933 - 1960), São Paulo, Editora Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1979, p. 296: "Como para assinalar bibliograficamente a passagem de uma época ou o encerramento de um período, Antônio Fonseca Pimentel realizou, em *O Teatro de Nelson Rodrigues,* a primeira estimativa de conjunto desse autor controvertido. Fora, sem dúvida, 'a maior vocação dramática aparecida entre nós e o principal fautor de uma revolução teatral no Brasil', mas, no caso, os frutos nem de longe corresponderam à promessa das flores. Toda a crítica desse teatro está no resumo de *Anjo Negro* (1946), por Antônio Fonseca Pimentel: Um suicídio, três infanticídios, um fratricídio, dois estupros, sendo que um seguido de homicídio, um enterramento vivo, dois cegamentos criminosos, incesto e adultério, eis, com efeito, o balanço final de todas as desgraças que passeiam pela peça de Nelson Rodrigues. E apesar disso, ou por isso mesmo, *Anjo Negro* não chega a ser uma tragédia (...)".

Escreveu Nelson:

> Uma das razões que me levaram a aceitar um papel em *Perdoa-me Por Me Traíres* foi a minha total inexperiência de representação. Convém sublinhar: jamais em minha vida, nem por um minuto, nem por um segundo, representei teatralmente.
>
> Outra razão foi o apelo que me fizeram Gláucio Gill, produtor, Léo Jusi, diretor, e Abdias do Nascimento, companheiro de elenco. Eles sonhavam também com uma representação que fosse mais vida e menos técnica, mais autenticidade e menos tarimba, mais criação e menos rotina. Se eu fosse um virtuose, teria recusado. Mas sou o anti-ator, o contra-ator, por excelência. Imaginei que, se tivesse de morrer em cena, haveria de fazê-lo sem a correção extrema e suspeita de um Laurence Olivier. Acontece que meu personagem morre à vista de todos. E o que me animou foi a esperança de morrer feio, de morrer com o ríctus ignóbil das agonias verídicas.
>
> Perguntam-me se *Perdoa-me Por Me Traíres* é tão violenta como as minhas peças anteriores. Respondo: "Mais violenta!". Mas vejamos essa violência. Morbidez? Sensacionalismo? Não. E explico: a ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil, para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. A partir do momento em que Ana Karenina, ou Bovary, trai, muitas senhoras da vida real deixarão de fazê-lo. No *Crime e Castigo,* Raskolnikoff mata uma velha, e, no mesmo instante, o ódio social que fermenta em nós estará diminuído, aplacado. Ele matou por todos. E, no teatro, que é mais plástico, direto e de um impacto tão mais puro, esse fenômeno de transferência torna-se mais válido. Para salvar a platéia, é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos e, em suma, de uma rajada de monstros. São os nossos monstros, dos quais eventualmente nos libertamos, para depois recriá-los.

Compreende-se, a partir desse documento, como Neslon era entranhadamente aristotélico e antibrechtiano. O estranhamento de Brecht, componente essencial de seu teatro épico e dialético, visa sobretudo a despertar a faculdade crítica do espectador e a estimulá-lo na luta pela modificação dos valores sociais injustos. Não estão em causa os conflitos íntimos das personagens, nas suas dúvidas existenciais. O indivíduo, apaziguados os demônios interiores, torna-se estrutura monolítica a lutar contra a exploração do semelhante, alvo primeiro do engajamento político de Brecht. Nelson não deixa de mostrar-se sensível às questões sociais, expondo as conseqüências da miséria, no comportamento de suas criaturas, mas se apega particularmente aos mistérios insondáveis da aventura humana, ao sentido metafísico da finitude e suas implicações éticas, à razão de ser da passagem terrena. Daí o dilaceramento permanente de seus protagonistas, a deblaterar num mundo escuro.

Praticamente toda a dramaturgia brasileira posterior a Nelson se beneficiou com a quebra da linguagem convencional e o desmascaramento do indivíduo, por ele empreendidos. Plínio Marcos, em diálogo com ele mantido, exprimiu um consenso da nova geração de dramaturgos, ao considerá-lo:

> Um poeta do teatro. Um gênio. Se pode definir o teatro: antes e depois de Nelson Rodrigues. Para a gente que veio depois dele, a coisa ficou muito mais fácil[5].

---

[5] Irineu Guimarães e Ib Teixeira entrevistaram os dois autores em *Manchete* de 19 de março de 1977, de onde extraí a citação.

Lembro-me de Nelson levar Augusto Boal à minha presença, nos idos de 1950, e pedir que eu lesse suas peças. Era evidente a influência do confrade mais velho nessas primeiras tentativas. E mesmo que o autor de *Revolução na América do Sul* depois as renegasse e tomasse outros rumos, ditados por diferente trajetória política, a marca recebida na adolescência é fundamental. Os textos de Hermilo Borba Filho, personalidade que teria papel decisivo no teatro pernambucano, ressumavam a dramaturgia rodriguiana.

Nosso teatro padece a doença das modas. A partir da década de sessenta, houve momentos em que a maioria dos grupos ou desejava encenar peças brasileiras, ou se influenciava por Brecht, ou se entregava à expressão corporal, ou digeria Grotówski, ou se confiava ao tropicalismo e à agressividade, ou se dedicava apenas a textos comerciais etc. etc. Nos anos cinqüenta, não surgia no Rio de Janeiro obra que, sob a égide de Nelson, dispensasse em cena dois ou três incestos. Ninguém é responsável pelas distorções que involuntariamente provoca.

Num plano sério, cabe mencionar a presença de Nelson, em fase decisiva da afirmação de Jorge Andrade. O dramaturgo contava-me as dificuldades para relacionar passado e presente, os anos de 1929 e 1932, na fatura de *A Moratória*. Indiquei-lhe a leitura de *Vestido de Noiva* como possível caminho para a superação do problema. Jorge assimilou muito bem a técnica dos planos e acrescentou-lhe até uma novidade: no entrecho, o presente resulta às vezes em alimento do passado — uma cena ocorrida em 1932 parece preparar um episódio de 1929, o que dá dinâmica muito eficaz ao desenvolvimento da história. Oduvaldo Vianna Filho não empregaria a flexibilidade temporal em *Moço em Estado de Sítio* e sobretudo em sua obra-prima, *Rasga Coração*, sem o candente exemplo de *Vestido de Noiva*.

Até nas vicissitudes com a Censura Nelson é pioneiro. Desde *Álbum de Família*, que permaneceu interditada durante 22 anos, diversos textos rodriguianos enfrentaram árduas batalhas, antes de obter a liberação. O dramaturgo referia-se a sete proibições; porém, se for computada a sanha censória estadual, esse número é certamente maior. As notórias ligações com o regime posterior a 1964 não lhe foram igualmente propícias. Tive oportunidade de relatar a luta para a montagem paulista de *Bonitinha, mas Ordinária*, em 1974, quando a peça já havia sido encenada, em 1962, no Rio de Janeiro.

O nome de Nelson está vinculado não só à história da recente dramaturgia, mas também à da encenação brasileira contemporânea. Passou em julgado que a direção de Ziembinski e a cenografia de Santa Rosa para *Vestido de Noiva*, em 1943, renovaram o espetáculo nacional, incorporando finalmente ao nosso teatro as conquistas da Semana de Arte Moderna de 1922. Apesar do receio que o dramaturgo tinha do encenador inteligente, sua obra sempre inspirou montagens experimentais, algumas bem-sucedidas, outras não. Em termos de vanguardismo cênico, a última contribuição ao nosso palco foi sem dúvida a de Antunes Filho, com *Nelson Rodrigues O Eterno Retorno*. Sente-se que a "obra aberta" do dramaturgo continuará a instigar as pesquisas de todo gênero.

Cabe num trabalho, que deve almejar o rigor científico, exprimir um juízo final de valor, não referendado ainda pela passagem do tempo? Hoje em dia, naturalmente, pode-se permanecer na consagração do passado, que daria a primazia a Martins Pena, fundador da comédia de costumes, ou à prolífica obra de Artur Azevedo. Voltando-se para os contemporâneos, avultam sem dúvida as obras de Jorge Andrade, Gianfrancesco Guarnieri, Dias Gomes e Oduvaldo Vianna Filho (Oswald de Andrade produziu três peças de significado desigual, Ariano Suassuna apenas o *Auto da Compadecida* e *A Pena e a Lei*, que se distinguem realmente, e Plínio Marcos, além de outros, está em pleno processo de elaboração de sua obra). Um acervo de literatura teatral bem pouco representativo, se comparado à produção poética e romanesca, de riqueza incontestável.

Nesse quadro, a dramaturgia de Nelson Rodrigues adquire relevo especial. Ela rompeu tabus, criou nova linguagem, instituiu uma estrutura não convencional, propôs uma corporeidade cênica a partir de severa economia de meios. Em dezessete peças, número alcançado por poucos outros autores brasileiros de mérito, revelou-se de profunda organicidade, sem prejuízo de se desdobrar em diversas direções e acolher difícil experimentalismo. Ora translúcida, ora hermética, ora aberta a exegeses contraditórias, nunca deixou indiferente o espectador, provocado no inconsciente que as defesas preferem adormecer.

As personagens, fustigadas para deflagar o clímax paroxístico, estabelecem pertubador contraste com nossa pacata conduta burguesa, exigindo a revisão das crenças superficiais. Por isso o espanto, a reação e até o repúdio do público não afeito à auto-análise, que, entretanto, se motivará para realizar um exercício reflexivo. Certos paradoxos, aparentemente chocantes, denunciam enraizados preconceitos, convocam a platéia para a discussão de problemas essenciais do relacionamento.

Achar que a permissividade atual relegou inapelavelmente ao passado certas situações tratadas por Nelson, como a das irmãs que, em *Os Sete Gatinhos*, se prostituem para que a caçula case virgem, de véu e grinalda, é não compreender sentimentos arraigados nas classes populares brasileiras e seu alcance metafórico. Em qualquer réplica, ou frase de efeito, à primeira vista, apenas escandaloso, o dramaturgo esconde uma verdade psicológica mais sólida que a percebida pelo verniz social. Sua obra procede a rico inventário das paixões humanas.

Será forçoso concluir, depois dessas observações, que Nelson Rodrigues é o maior autor da História do Teatro Brasileiro.

7. Dez Anos Após a Morte: à Maneira de Posfácio*

Transcorridos dez anos de seu falecimento, Nelson Rodrigues não conheceu o purgatório, normal para a reavaliação de uma obra, quando o autor não a impõe com a presença. Dir-se-ia quase que, liberto de sua figura por tantos títulos polêmica, o teatro rodriguiano passou a conhecer indiscutida unanimidade. Muito antes de chegado o tempo que o consagraria clássico, o autor de *Vestido de Noiva* ganhou inimaginável vitalidade, expressa em encenações antológicas, teses e estudos enriquecedores, e o princípio da conquista do mundo.

Ainda que os dramaturgos das gerações posteriores reconhecessem em Nelson o mestre verdadeiro, é pena que ele não tenha assistido ao debate suscitado, na década de oitenta, por sucessivas montagens. O ponto de partida para a rediscussão foi — todos se lembram — *Nelson Rodrigues O Eterno Retorno*, admirável leitura de Antunes Filho. Desafiando crenças mais ou menos associadas à evolução rodriguiana, o encenador desbastou-o do pitoresco, do circunstancial, do anedótico, do "carioquês", para situá-lo na grandeza do território mítico. *Álbum de família, Toda Nudez Será Castigada, Beijo no Asfalto* e *Os Sete Gatinhos*, as quatro peças que formavam o espetáculo, preservada a especificidade indissolúvel, se uniam no mesmo universo superior, sem concessões ao melodrama. Não cabia mais apear Nelson da altitude em que foi justamente colocado.

Para o próprio Antunes, o itinerário que empreendeu não se mostrou pacífico. No mês anterior ao lançamento do espetáculo, em 1981, menos de meio ano depois da morte do dramaturgo, ele deixou de aproveitar em *O Eterno Retorno* a peça *A Falecida*, que já havia dirigido, em 1965, com o elenco da Escola de Arte Dramática. Embora estivessem aí em germe várias sugestões desenvolvidas na nova montagem, Antunes teve a integridade de não estrear o texto, porque o tratamento mítico remeteu a semelhanças formais com *Macunaíma*, roubando-lhe a originalidade. Mas a insatisfação do encenador não se continha nesse pormenor: ele suprimiu sucessivamente *Os Sete Gatinhos* e *Beijo no Asfalto*, por problemas diversos. A primeira peça, por estar "oleosa de naturalismo", e, a segunda, por não ter sido alcançado o equilíbrio entre a realidade cotidiana e o mítico brasileiro. Retrabalhadas em função de aprofundamento poético as duas obras restantes, *Nelson 2 Rodrigues* tornou-se o mais perfeito espetáculo rodriguiano.

---

* Escrito a propósito do 10º aniversário da morte do dramaturgo e publicado no Suplemento Cultura de *O Estado de S. Paulo*, em 5 de janeiro de 1991, sob o título "Nelson Rodrigues Cidadão e Autor do Mundo".

O destino das peças sacrificadas fazia supor que há textos maiores e menores na dramaturgia de Nelson, fenômeno aliás normal em qualquer obra artística. O diretor não escondia achar absurdo o desfecho de *Beijo no Asfalto*, tanto assim que tentara atenuar a cena em que o sogro homossexual assassina o genro por ele amado. O próprio encenador quebrou o juízo geralmente aceito sobre a maior ou menor qualidade dos diversos textos, lançando, em 1989, *Paraíso Zona Norte*, que junta *A Falecida* e *Os Sete Gatinhos*.

Ninguém duvidaria de que *A Falecida* é uma peça muito superior a *Os Sete Gatinhos*. Ela abriu o filão das tragédias cariocas, em 1953 (embora Nelson escrevesse, mais de uma vez, que *Vestido de Noiva* era sua primeira obra nesse gênero), e reconciliou o autor com o público, do qual andava divorciado desde a série de "textos desagradáveis" (sobretudo *Álbum de Família* e *Dorotéia*). *A Falecida* se beneficia de uma narrativa límpida e inexorável, com o símbolo maravilhoso de uma Zulmira-Bovary que procura compensar as frustrações terrenas encomendando um enterro de luxo. Pode-se discutir o final de *Os Sete Gatinhos*, em que as filhas assassinam o pai, o homem que chora por um olho só. Na primeira montagem, Antunes procurara outra dimensão para o texto, materializando em cena, tomados de empréstimo a Gabriel Garcia Marquez, os fantasmas do primo e do médico do século passado, referidos no diálogo.

Pois bem, em *Paraíso Zona Norte*, o diretor utilizou *A Falecida* como "uma gravura, uma espécie de introdução. *Os Sete Gatinhos* têm muito mais detalhes, pinceladas. É um quadro muito mais forte, vai muito mais ao subterrâneo. (...) Antunes Filho pretende que a peregrinação de Zulmira e de seu destino fatal à cartomante, ao quarto, ao banheiro, à igreja teofilista, à casa dos pais, à agência funerária e ao consultório, enquanto Tuninho se reveza na sinuca, no táxi, no palacete e no Maracanã, seja um aquecimento para *Os Sete Gatinhos*" (entrevista concedida a Ângela Pimenta em *O Estado de S. Paulo* de 28 de abril de 1989, data da estréia). O espetáculo confirmou plenamente a idéia do encenador. Por mais que se fosse cético em relação ao seu propósito, o resultado não deixou dúvidas sobre o acerto do prognóstico. Nunca um texto rodriguiano alcançou a violência dessa montagem de *Os Sete Gatinhos*. Do princípio ao fim, o espectador permanecia sem fôlego na poltrona, eletrizado pela dinâmica da tragédia desencadeada. Depois dessa encenação, será ridículo considerar *Os Sete Gatinhos* obra menor de Nelson Rodrigues.

Em outro registro, crítica e público haviam sido surpreendidos pela montagem de *Viúva, Porém Honesta*, realizada em 1983, no Rio de Janeiro, por Eduardo Tolentino de Araújo (e mais tarde trazida a São Paulo). A "farsa irresponsável", que Nelson chegou a esquecer de incluir na relação de suas peças, parecendo, à primeira vista, mero desabafo circunstancial do dramaturgo contra os críticos que recusaram *Perdoa-me por me Traíres*, adquiriu nessa leitura significado surpreendente. O deboche erigiu-se em signo de um anarquismo estupendo, destruidor de todos os valores caducos, das convenções sem sentido.

Qual a lição dessas experiências? Em primeiro lugar, que a obra rodriguiana transcende permanentemente os juízos com que se pretende rotulá-la. Um dia um encenador muito bem dotado poderá propor uma nova leitura de, por exemplo, *A Serpente*, a última peça escrita por Nelson, que julgo o produto de seu cansaço, e quem sabe se verão nela tesouros que não suspeitamos? As montagens de *Os Sete Gatinhos* e *Viúva, Porém Honesta* devem prevenir-nos contra opiniões apressadas. Depois, fica patente, na multiplicidade de concepções suscitadas, que a dramaturgia de Nelson pede a concretude do palco, não se basta na literatura, engravida-se de teatro. Sem ser mero roteiro, as peças atingem a total dimensão no espetáculo.

Confesso-me profundo admirador de Antunes Filho, que tem dado o melhor tratamento cênico a Nelson Rodrigues, superior mesmo ao de Ziembinski, responsável pelo acontecimento de *Vestido de Noiva*. As bobagens que nós, críticos, escrevemos ou pensamos sobre vários textos, passaram, com as encenações de Antunes, ao domínio do mais superficial anedotário. Mesmo assim, suspeito que possam ocorrer outras focalizações de textos e personagens, reintroduzindo elementos que a leitura exclusivamente mítica ignora. Sem recorrer ao pensamento do autor, que muitas vezes não corresponde à realidade, lembro, por exemplo, que não ficou resolvido o perfil de Timbira, em *A Falecida*. De fato, Nelson já reprovara, na versão cinematográfica, estar vendo Hamlet em lugar do "cafageste dionisíaco". A verdade é que Nelson, depois de repudiar a comédia, por ser-lhe impossível conceber uma missa cômica, foi aos poucos assimilando um humor muito particular ao seu diálogo, e esse humor precisa ser reintegrado nas cenas que o requerem, sob pena de perder-se dimensão enriquecedora. Tragédia carioca, o mais numeroso contingente de peças do dramaturgo, não significa nenhuma concessão ao "carioquês", mas equilíbrio entre o inconsciente coletivo e a individualidade palpável, o arquétipo e o homem de carne e osso, o eterno e o contingente. Em cena, a personagem tem características diferenciadoras, que a conflituam com as demais.

Esse raciocínio se prende à evolução da dramaturgia rodriguiana. A princípio, ela se movia no terreno do consciente e do subconciente, tentando desvendar nossas motivações interiores. Depois da estréia anunciadora com *A Mulher Sem Pecado* (1942), veio, nesse caminho, *Vestido de Noiva* (1943), apoiada na tripartição dos planos da realidade, da memória e da alucinação. Explorada a subconsciência, era natural que Nelson prosseguisse a sondagem íntima, procurando os arcanos do inconsciente coletivo. Foram escritas, compondo o conjunto que ele denominou "teatro desagradável", *Álbum de Família* (1945), *Anjo Negro* (1946), *Senhora dos Afogados* (1948) e *Dorotéia* (1949). A essa altura, o autor suprimia, deliberadamente, a censura que não se desacompanha do convívio social, em busca da essência verdadeira da natureza humana. Era natural que o espectador, construído, na lida diária, no exercício de uma certa hipocrisia, não se reconhecesse na imagem projetada pelas peças. Ele se horrorizou com o desvendamento de sua matéria, recusando esse teatro.

A Censura e a incompreensão crítica terminaram o trabalho de repúdio à fase rigorosamente mítica do autor, chegando a bani-lo do campo literário. Por mais que Nelson defendesse com inteligência o seu percurso, a verdade é que ou os textos eram proibidos ou as montagens não tinham o mesmo êxito consagrador de *Vestido de Noiva*, marco indiscutível da criação de nosso teatro moderno.

Daí o nascimento da tragédia carioca, plenamente assumida. No início da década de cinqüenta, Nelson conheceu inimaginável popularidade jornalística, com seus contos-crônicas de *A Vida Como Ela É...* Residindo na época no Rio, lembro-me como, nos lotações ou nos ônibus, todos os passageiros sugavam a coluna da *Última Hora*. Como um escritor podia ser tão impopular no veículo do teatro e ao mesmo tempo tão popular na comunicação da imprensa? *A Vida Como Ela É...* tinha obrigatoriamente de contaminar o trabalho cênico, sem que a assimilação de seus motivos importasse em abraçar o popularesco. Várias peças, antes de escritas, foram ensaiadas nas histórias de jornal.

A tragédia carioca representa a fusão do mítico e do psicológico da primeira fase, esculpindo a figura do homem completo, inseparável de sua prosaica materialidade. Reconhecer essa contingência não importa em cair no realismo e muito menos no naturalismo. O novo filão foi aberto, em 1953, por *A Falecida*, a que se seguiram *Perdoa-me por me Traíres* (1957), *Os Sete Gatinhos* (1958), *Boca de Ouro* (1959), *Beijo no Asfalto* (1961), *Bonitinha, mas Ordinária* (1962), *Toda Nudez Será Castigada* (1965) e *A Serpente* (1978). Com *Valsa n.º 6* (1951), espécie de *Vestido de Noiva* às avessas, anterior às tragédias cariocas, e *Anti-Nelson Rodrigues* (1973), um quase metateatro escrito muitos anos depois do marco de *Toda Nudez Será Castigada*, completa-se o vigoroso painel de 17 peças.

Quando Antunes Filho discorda de qualquer critério classificatório, mesmo para efeitos puramente didáticos, da obra rodriguiana, não lhe falta razão. O rótulo de tragédia carioca é utilizado como denominador-comum de uma série de experiências feitas pelo autor, que ele próprio considerou tragédia de costumes, divina comédia ou obsessão. A forte presença mítica transparece na intriga próxima do folhetinesco de *Perdoa-me por me Traíres* e na violenta reação que o espetáculo despertou na estréia no Municipal carioca, em 1957. O "fluxo de consciência" criado resultou em vaia estrepitosa.

Para o programa, Nelson havia escrito um pequeno texto, em que estão claros os seus postulados:

> Perguntam-me se *Perdoa-me por me Traíres* é tão violenta como as minhas peças anteriores. Respondo: "Mais violenta!" Mas vejamos essa violência. Morbidez? Sensacionalismo? Não. E explico: a ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil, para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. A partir do momento em que Ana Karenina, ou Bovary, trai, muitas senhoras da vida real deixarão de fazê-lo. No *Crime e Castigo*, Raskolnikoff mata uma velha, e, no mesmo instante, o ódio social que fermenta em nós estará diminuído, aplacado. Ele matou por todos. E, no teatro, que é mais plástico, direto e de um impacto tão mais puro, esse fenômeno de transferência torna-se mais válido. Para salvar a platéia, é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos e, em suma, de uma rajada de monstros. São os nossos monstros, dos quais eventualmente nos libertamos, para depois recriá-los.

Teatro tão visceral não poderia se exaurir na indiferença ou no esquecimento. Morto Nelson, encenadores, intérpretes e ensaístas se debruçaram de imediato sobre uma obra que reclamava uma análise séria, longo tempo prejudicada por suas posições políticas e pelo gosto do paradoxo que sempre o animou. *Nelson Rodrigues O Eterno Retorno* logo lançou o debate cênico no mais alto nível. Houve momentos, na década de oitenta, em que várias peças rodriguianas estavam simultaneamente em cartaz. Certa vez contei oito, distribuídas por São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre, Vitória e não me lembro onde mais.

Defenderam-se teses sobre a dramaturgia de Nelson no Brasil, na França, na Alemanha, nos Estados Unidos e outras continuam a preparar-se, examinando as múltiplas questões por ela suscitadas, dos problemas filosóficos aos formais, dos psicanalíticos aos estéticos. Publicam-se versões estrangeiras de suas peças. Por exemplo, *Vestido de Noiva*, nos Estados Unidos, e *Anjo Negro, Valsa n.º 6* e *Senhora dos Afogados*, na França. Posso testemunhar o interesse provocado pela sua obra entre os alunos de Paris e de Aix-en-Provence. Pedi, certa vez, na Sorbonne, que estudassem quatro textos, e a maioria dos alunos leu o teatro completo.

Mas esse é ainda um aspecto secundário da disseminação da obra rodriguiana. O importante é que ela continue viva no palco, e na década de oitenta não houve nenhum sinal de esmorecimento. Se o grau de excelência atingido por Antunes Filho pode ser um tanto inibidor para os outros encenadores brasileiros, sobretudo em razão de sua postura radical, logo alguém, destemido, quebrará o tabu, e outras montagens de qualidade virão. Não assisti, por exemplo, a *Toda Nudez Será Castigada* que se encenou em Londrina, e que foi muito bem recebida até em Portugal. Eram de natureza diversa as premissas da realização.

A divulgação mais significativa do teatro rodriguiano no Exterior ainda se credita a Antunes Filho. O êxito internacional de *Macunaíma* abriu-lhe caminho para a excursão de *Nelson 2 Rodrigues*. A perplexidade de alguns comentários não escondeu a surpresa em face dos dois textos e da modernidade da montagem, alinhada com a vanguarda experimental de todo o mundo.

Em abril de 1990, *Paraíso Zona Norte* representou o Brasil no Festival de Caracas, obtendo novo triunfo para Nelson Rodrigues e para Antunes. Gustavo Ott, em *El Nacional* do dia 11 daquele mês, referiu-se a "um dos espetáculos mais importantes que pude viver em muito tempo". O coro de elogios se estende pelos comentários de Leonardo Azparren Giménez (*El Diario de Caracas* do dia 14), Carlos E. Herrera (*El Nacional* do dia 14) e Pablo Garcia Gómez (*El Universal* do dia 23), com ecos até no Chile.

O interesse pela obra rodriguiana teve, em 1989, expressiva demonstração em Nova Iorque, quando *El Repertorio Español* convidou Antunes Filho para remontar, com seu elenco, *Álbum de Família* e *Toda Nudez Será Castigada*. José M. Diaz, no *Impacto* de 25-31 de outubro, aludiu no título da crítica à "excepcional produção" e, depois de mencionar o "magnífico texto" do autor, concluiu que "*Nelson 2 Rodrigues* não só é recomendável como deve ser visto". Alberto Minero, em *El Diario-La Prensa* de 12 de novembro, refere-se a Nelson não só como o "mais importante dramaturgo brasileiro", como o considera "um dos pilares da própria dramaturgia latino-americana". D. J. R. Bruckner, em *The New York Times* de 15 de outubro, sentencia: "Este é, cada minuto, intenso e triunfante teatro". Mark Gevisser, em *The Village Voice*, qualifica estranhamente Nelson como um "perverso, sub-tropical Tchekhov". Em *America Oggi*, diário publicado em italiano em Nova Iorque, Mario Fratti, em 10 de dezembro, depois de comentar *Caravaggio*, de Richard Vetere, apresentado por um elenco norte-americano, em Long Island City, e a companhia veronesa *Teatro Scientifico*, de Ezio Maria Caserta e Iana Balkan, na Playhouse Hunter novaiorquina, encerra assim seu comentário: "Mas um espetáculo que 'é preciso ver', uma verdadeira obra-prima (texto e estupenda direção) é *Nelson 2 Rodrigues*".

Onde o dramaturgo brasileiro começa a ocupar sólido espaço é na Alemanha, graças sobretudo à competente divulgação empreendida pelo professor Henry Thorau. Nas temporadas de 1988, 1989 e 1990, estrearam três obras dele: *Beijo no Asfalto*, em Colônia; *Boca de Ouro*, também em Colônia; e *Álbum de Família*, em Duesseldorf. A quantidade de artigos dedicados aos espetáculos atesta a importância atribuída a Nelson. A *Schauspielhaus* de Duesseldorf preparou-lhe alentado dossiê, com estudo de Marina Spinu, cuja tese de doutorado versou sobre sua obra. Não é de estranhar a aceitação do dramaturgo na Alemanha: afinal, muito se assinalou a vertente expressionista do autor de *Toda Nudez*, uma constante e não apenas uma escola privilegiada na arte alemã.

O tempo vai dando razão a Nelson Rodrigues. Contra o cosmopolitismo, ele achava fundamental conhecer o bairro, o quarteirão, e esse mergulho na vizinhança vai fazendo dele, sempre mais, um cidadão e um autor do mundo.

Bibliografia

OBRAS DE NELSON RODRIGUES

1. *Teatro*

- *Teatro*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1959 e 1960, 2 vols.
  - Vol. 1: *A Mulher Sem Pecado, Vestido de Noiva, Álbum de Família, Anjo Negro, Dorotéia* e *Valsa n.º 6*
  - Vol. 2: *A Falecida, Senhora dos Afogados, Perdoa-me Por Me Traíres, Viúva, Porém Honesta, Os Sete Gatinhos* e *Boca de Ouro*.
- *Teatro Quase Completo*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1965 e 1966, 4 vols.
  - Vol. 1: *A Mulher Sem Pecado, Vestido de Noiva, Álbum de Família* e *Anjo Negro*.
  - *Vol. 2: Dorotéia, Valsa n.º 6, A Falecida, Senhora dos Afogados* e *Perdoa-me Por Me Traíres*.
  - Vol. 3: *Viúva, Porém Honesta, Os Sete Gatinhos* e *Boca de Ouro*.
  - Vol. 4: *O Beijo no Asfalto, Bonitinha, Mas Ordinária* e *Toda Nudez Será Castigada*.
- *Teatro Completo*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1981 e 1989, 4 vols.
  - Vol. 1: Peças Psicológicas: *A Mulher sem Pecado, Vestido de Noiva, Valsa n.º 6, Viúva, Porém Honesta* e *Anti-Nelson Rodrigues*.
  - Vol. 2: Peças míticas: *Álbum de Família, Anjo Negro, Dorotéia* e *Senhora dos Afogados*.
  - Vol. 3: Tragédias Cariocas (I): *A Falecida, Perdoa-me Por Me Traíres, Os Sete Gatinhos* e *Boca de Ouro*.
  - Vol. 4: Tragédias Cariocas (II): *Beijo no Asfalto, Bonitinha, mas Ordinária, Toda Nudez Será Castigada* e *A Serpente*.

2. *Romances*

Meu Destino É Pecar (sob o pseudônimo de Suzana Flag). Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1982.

O Homem Proibido (sob o pseudônimo de Suzana Flag). Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1981.

Asfalto Selvagem, 2 volumes:

Vol. 1: *Engraçadinha, Seus Amores e Seus Pecados, dos 12 anos aos 18 anos.* Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1980.

Vol. 2: *Engraçadinha, Seus Amores e Seus Pecados, depois dos 30.* Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1980.

O Casamento. Rio de Janeiro, Editora Eldorado, 1966.

3. *Contos*

A Vida Como Ela É (100 contos escolhidos). Rio de Janeiro, J. Ozon Editor, 1961, 2 vols.

4. *Crônicas*

Memórias. Rio de Janeiro, Edições Correio da Manhã, 1967.

O Óbvio Ululante. Rio de Janeiro, Livraria Eldorado Editora, 1968.

A Cabra Vadia. Rio de Janeiro, Livraria Eldorado Editora, 1970.

O Reacionário. Rio de Janeiro, Editora Record, 1977.

5. *Depoimentos em Livros*

Depoimentos V (junto com Abílio Pereira de Almeida, Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri, Hermilo Borba Filho e Pedro Bloch). Rio de Janeiro, MEC-SEC - Serviço Nacional de Teatro, 1981.

A História Vivida (I). Lourenço Dantas Mota (coordenador). São Paulo, *O Estado de S. Paulo,* 1981.

STEEN, Edla van. *Viver & Escrever.* Porto Alegre, L&PM Editores, 1982, vol. 2.

6. *Sobre Nelson Rodrigues. Em Livros*

ARAÚJO, Nélson de. *História do Teatro.* Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

BERRETTINI, Célia. *O Teatro Ontem e Hoje.* São Paulo, Editora Perspectiva, Debates 166, 1980.

CLARK, Fred M. e GARCÍA, Ana Lúcia Gazolla de. *Twentieth-Century Brazilian Theatre: Essays.* Chapel Hill, N.C., Estudios de Hispanofila, s/d.

CACCIAGLIA, Mario. *Quattro Secoli di Teatro in Brasile.* Roma, Bulzoni Editore, 1980; *Pequena História do Teatro no Brasil.* Tradução de Carla de Queiroz. São Paulo, T. A. Queiroz, Editor, e Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

DÓRIA, Gustavo A. *Moderno Teatro Brasileiro.* Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1975.

FRANCIS, Paulo. *Opinião Pessoal.* Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1966.

JACOBBI, Ruggero. *Teatro in Brasile.* Bologna, Cappelli, Editore, 1961.

LINS, Álvaro. *Os Mortos de Sobrecasaca.* Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1963.

LINS, Ronaldo Lima. *O Teatro de Nelson Rodrigues: Uma Realidade em Agonia.* Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1962.

MARTINS, Maria Helena Pires. *Nelson Rodrigues* (Seleção de Textos, Notas, Estudos Biográfico, Histórico e Crítico e Exercícios). São Paulo, Abril Educação, 1981.

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira,* Vol. VII (1933-1960). São Paulo, Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

MILAN, Betty. *O Que é Amor*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1983.

MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*, III. 2ª ed., São Paulo, Livraria Martins Editora e Editora da Universidade de São Paulo, 1981.

PEIXOTO, Fernando (Seleção, Organização e Notas). *Vianinha (Oduvaldo Vianna Filho) - Teatro - Televisão - Política*. São Paulo, Editora Brasiliense. 1983.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *La letteratura brasiliana*. Firenze, Sansoni e Milano, Edizioni Accademia, 1972.

PIMENTEL, A. Fonseca. *O Teatro de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro, Edições Margem, 1951.

PRADO, Décio de Almeida. "A Evolução da Literatura Dramática". *In: A Literatura no Brasil,* vol. II (direção de Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro, Editorial Sul Americana, 1955.

___________. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1956.

___________. *Teatro em Progresso*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1964.

RODRIGUES, Stella. *Nelson Rodrigues, Meu Irmão*. (Depoimento e Transcrições). Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1986.

SILVEIRA, Miroel. *A Outra Crítica*. São Paulo, Edições Símbolo, 1976.

SUSSEKIND, Maria Flora. "Nelson Rodrigues e o Fundo Falso". *In: I Concurso Nacional de Monografias - 1976*. Brasília, MEC-FUNARTE-Serviço Nacional de Teatro, 1977.

VOGT, Carlos e WALDMAN, Berta. *Nelson Rodrigues*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

7. *Sobre Nelson Rodrigues. Teses e Apostila*

FERRO, José, GOMES, Valderez Cardoso e ZEITEL, Amália. *Nelson Rodrigues O Eterno Retorno* (Coletânea de Apostilas redigidas durante os cursos realizados pelo Centro Teatral de Pesquisas). Publicação patrocinada pela Secretaria de Estado da Cultura do Governo do Estado de São Paulo, 1981.

GUIDARINI, Mário. *Esboços do Projeto Dramatúrgico de Nelson Rodrigues* (Ensaio de Filosofia da Arte, apresentado no Concurso para Assistente, na Universidade Federal de Santa Catarina), 1980.

___________. *A Dramaturgia de Nelson Rodrigues* (Tese apresentada para obtenção do título de Doutor em Filosofia). Universidade de São Paulo, 1984.

LOPES, Ângela Leite. "Nelson Rodrigues e o Fato do Palco", *In: Monografias/1980*. Rio de Janeiro, MEC - Secretaria da Cultura - Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1983.

___________. *Le tragique dans le théâtre de Nelson Rodrigues* (tese apresentada para obtenção do título de Doutor em Filosofia). Université de Paris I, 1985.

YU, Ivone Sun-Li. *Nelson Rodrigues, A Study in Brazilian Theatre* (Tese apresentada para obtenção do título de *Master of Arts*). University of Washington, 1965.

8. *De e sobre Nelson Rodrigues. Em Jornais e Revistas*

(Não estão incluídas na relação as matérias citadas no corpo da tese.)

ANDRADE, Oswald de. "Renascimento do Teatro". *Correio da Manhã*, 2 de fevereiro de 1944.

__________. "A Temporada". *Correio da Manhã*, 29 de abril de 1948.

__________. "Prá Que Censura". *Correio da Manhã*, 29 de abril de 1948.

__________. "O Analfabeto Coroado de Louros". *Correio da Manhã*, 8 de junho de 1952.

ARAÚJO, Astolfo: TOLEDO, Dennis e COSTA, Flávio Moreira da. "Fala o Reacionário Nelson Rodrigues". *Escrita*, Ano II, n.º 15, 1976.

ASFORA, Permínio. "*O Reacionário* de Nelson Rodrigues", *O Globo*, 17 de julho de 1977.

AUGUSTO, Sérgio. "Nas Telas, os Dividendos do Autor do Óbvio Ululante". *Isto É*, 21 de janeiro de 1981.

AZEVEDO, Dermi. "Acredito no Homem Centauro, Metade Deus, Metade Satã". *Última Hora* (São Paulo), 4 de novembro de 1973.

AZEVEDO, Roberto Marinho de. "Eu sou um reacionário". *Veja*, 13 de março de 1974.

BLANCO, Armindo. "Um Pirandello para uso doméstico". *Pasquim*, n.º 561, 28 de março de 1980.

BONVICINO, Régis. "Torquato — Um depoimento-entrevista de Décio Pignatari". *SP Cultura*, órgão da Secretaria de Estado da Cultura, ano I, n.º 3, outubro de 1982. Aí se lê: "O papa do Tropicalismo — e não poderia faltar um — pode ser José Celso Martinez Correa. Um deus do movimento: Nelson Rodrigues. Uma musa: Vicente Celestino. Outra musa: Gilda de Abreu" (p. 85).

BORBA, José César. "Nelson Rodrigues: do *Pecado* à *Serpente*. *Jornal de Letras*, dezembro de 1978.

BRANDÃO, Junito de Souza. "*Os Sete Gatinhos*. Uma introdução a quatro mitologemas". Texto xerografado de 26 de outubro de 1981.

BRITO, Mário da Silva. "Nelson, moralista perplexo". *IstoÉ*, 21 de outubro de 1981.

CALLADO, Antônio. "Nelson, o grave Soljenitsin do Rio topless". *IstoÉ*, 21 de janeiro de 1981.

CARVALHO, José Cândido de. "Nelson Rodrigues — Quem É Você". *O Cruzeiro*, 9 de setembro de 1967.

CARVALHO, Maria Angélica. "Nelson Rodrigues, O Reacionário Cordial". *O Globo*, 3 de julho de 1977.

CHEVALIER, Scarlet Moon de. "Nelson Rodrigues - A opção do ser humano é a vitória ou a catástrofe". *Interview*, n.º 17, junho de 1979.

CONY, Carlos Heitor. "Nelson Rodrigues". *A Tarde*, 28 de dezembro de 1980.

COURY, Norma. "Nelson Rodrigues: 'Sou uma Velha Múmia e Só Sei que o Amor Não Acaba'". *Jornal do Brasil*, 25 de março de 1978.

COUTO, Francisco Pedro do. "O Adeus a Nelson". *Tribuna da Imprensa*, 22 de dezembro de 1980.

DIAFÉRIA, Lourenço. "Entrevista Nelson Rodrigues", *Folha de S.Paulo (Folhetim)*, 5 de agosto de 1979.

Dionysos, n.º 22, órgão do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Cultura, dezembro de 1975, dedicado a Os Comediantes. Entre outros depoimentos e artigos, lêem-se aí os de Nelson Rodrigues sobre "O Ensaio Geral" (de *Vestido de Noiva*), Álvaro Lins, Antônio Rangel Bandeira, Alfredo Mesquita, Roberto Brandão (Pompeu de Souza), Grock e Guilherme Figueiredo.

ESTEVAM, Carlos. "*Boca de Ouro*" (Recorte do artigo, sem indicação de jornal e data).

FLEXA, Jairo Arco e CASTELLO, José. "A Serpente acariciada". *Veja*, 12 de março de 1980.

FONSECA, Elias. "Anjo e Demônio em Nelson Rodrigues". *Manchete*, nº 1137, 12 de fevereiro de 1974.

FRANCIS, Paulo. "Nelson Nunca Foi um Intelectual". *Folha de S.Paulo*, 28 de dezembro de 1980.

FREYRE, Gilberto. "Nelson Rodrigues". *O Globo*, 26 de junho de 1973.

GHIVELDER, Zevi. "*A Serpente*" (cópia datilografada do artigo, publicado em *Manchete*, nº 1461, 14 de abril de 1980).

HECKER FILHO, Paulo. "Nelson Rodrigues". *O Estado de S.Paulo*, 16 de julho de 1960.

LINS, Ronaldo Lima. "Obrigado por não me Traíres" (cópia datilografada do artigo, escrito em 1981).

LOPES, Ângela Leite. "Nelson Rodrigues e o Palco Perdido". *Ensaio Teatro 5*. Rio de Janeiro, Achiamé, 1983.

LUIZ, Macksen. "Nelson Rodrigues e o Cinema". *Jornal do Brasil*, 5 de outubro de 1981.

MAGALDI, Sábato. "Opiniões de Nelson Rodrigues". Suplemento Literário de *O Estado de S.Paulo*, 6 de abril de 1957.

____________. "Nelson Rodrigues". *Boletim do Conselho Federal de Cultura*, Ano II, nº 42, MEC, janeiro a março de 1981.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. "A Farsa Erótica do Sr. Nelson Rodrigues". *Diário de Notícias*, agosto de 1946.

Manchete, nº 967, 1º de novembro de 1970, "Nelson Rodrigues no Paredão: Eu Sou um Maldito".

MARINHO, Haroldo e HOLANDA, Heloísa Buarque de. "De Rainhas Loucas, Bem-Amados, Irmãos Coragem, etc. etc." (recorte de publicação, sem indicação de fonte).

MASCARENHAS, Eduardo. "*O Beijo no Asfalto* ou de Como Nelson Rodrigues e Bruno Barreto Devolveram a Magia ao Cinema Nacional". *Status Plus* (edição extraordinária, sem indicação de data).

____________. "Sófocles não Está Morto: Viva Nelson Rodrigues". *Filme Cultura*, Ano XIII, nº 35/36, julho a setembro de 1980.

MEDEIROS, Benício. "Nelson, de volta". *IstoÉ*, 25 de julho de 1979.

MERCADANTE, Luiz Fernando. "Eu Sou um Ex-Covarde". *Veja*, 4 de junho de 1969.

MICHALSKI, Yan. "Nelson: autor ou personagem?". *Jornal do Brasil*, 6 de março de 1974.

____________. "Toda Bondade Será Castigada". *Jornal do Brasil*, 10 de março de 1980.

MILAN, Betty. "A outra e o culto da vingança". *Folha de S.Paulo* (o recorte de que disponho não menciona a data).

MORAES, Dênis de. "A realidade e os véus da fantasia". *EleEla*, fevereiro de 1975.

MOTTA, Nelson. "Nelson Rodrigues, Meu Gênio de Estimação, Meu Doce Subversivo". *O Globo*, 2 de abril de 1978.

OLAVO, Agostinho. "Os Comediantes: um movimento de renovação". *Dionysos*, ano XXV, nº 18, 1974.

PELLEGRINO, Hélio. "*Boca de Ouro*. *O Jornal*, 4 de fevereiro de 1961.

____________. "*Otto Lara Resende ou Bonitinha, Mas Ordinária*", *Manchete*, nº 556, 15 de dezembro de 1962.

PRADO, Décio de Almeida. *"Viúva, Porém Honesta,* cartaz do T. de Arte". *O Estado de S. Paulo*, 12 de maio de 1968.

PUCCI, Cláudio e AMÂNCIO, Moacir. "Eu Quero a Anistia Total". *Folha de S.Paulo*, 9 de setembro de 1978.

RODRIGUES, Nelson. "Porque Escrevi *Vestido de Noiva*. *Leitura*, janeiro de 1944.

____________. "Nelson Rodrigues responde: 'Pascoal é meu personagem'". *Diário Carioca*, 13 de junho de 1954 (o dramaturgo contesta o comentário de Paschoal Carlos Magno sobre *Senhora dos Afogados*).

____________. "Um Debate" (com Bárbara Heliodora, Léo Gilson Ribeiro, Hélio Pellegrino e Ivan Lessa). *Cadernos Brasileiros*, Ano VIII, n.º 3, número 35, maio-junho de 1966.

____________. Depoimentos de amigos sobre o dramaturgo, que os reuniu no Itanhangá do Rio, para comemorar o lançamento de *A Cabra Vadia*. *O Globo*, 20 de abril de 1970.

____________. "O maior dramaturgo brasileiro relata a *Manchete* sua viagem de ida e volta ao extremo limite da vida". *Manchete*, 6 de agosto de 1977.

SAADI, Fátima. "Quando eu Tinha que Dar a Minha Opinião Era Sempre a Favor dos Estudantes". *Ensaio Teatro 3*, Edições Muro, 1980.

Shopping News entrevista Nelson Rodrigues. *Shopping News*, 22 de abril de 1979.

TOLEDO, Roberto Pompeu de. "Magnífico reacionário". *IstoÉ*, 31 de dezembro de 1980.

WALDMAN, Berta e Vogt, Carlos. "A pose, a cópia, o cafajeste". *Caminhos Cruzados*, Editora Brasiliense, 1982.

WERNECK, Humberto e RODRIGUES, Teresa Cristina. "*Playboy* entrevista Nelson Rodrigues". *Playboy*, n.º 52, Editora Abril, novembro de 1979.

WOLFF, Fausto e outros. "Nelson Rodrigues". *Pasquim*, n.º 561, 28 de março de 1980.